



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wie weit fällt der Apfel vom Stamm?

Thematische Kontinuitäten und Transformationen in  
ausgewählten US-amerikanischen Schneewittchen-  
Verfilmungen“

Verfasserin

Joana Wunderlich

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ramón Reichert



## Danksagung

An dieser Stelle bedanke ich mich bei Herrn Prof. Ramón Reichert für seine Unterstützung. Darüber hinaus möchte ich Thomas Ballhausen vom Filmarchiv Austria meinen Dank für seine kompetenten Hinweise und hilfreichen Unterhaltungen aussprechen. Die größte Unterstützung habe ich durch meinen liebevollen Mann und meine wunderbare Tochter erfahren. Ich danke meiner Familie aus tiefsten Herzen für ihre Geduld und Aufmunterung.



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. EINLEITUNG .....</b>	<b>1</b>
<b>2. ENTWICKLUNG DES MÄRCHENS.....</b>	<b>5</b>
2.1 KINDER- UND HAUSMÄRCHEN VON DEN BRÜDERN GRIMM.....	5
2.2 DIE URSPRÜNGE VON SCHNEEWITTCHEN .....	10
2.3 VON DER MÄRCHENTYPOLOGIE ZU STRUKTURALISTISCHEN ZUGRIFFEN.....	14
2.4 GRAUSAMKEIT IN MÄRCHEN .....	21
<b>3. DIE FASZINATION DES SCHNEEWITTCHEN-MYTHOS .....</b>	<b>30</b>
3.1 SCHNEEWITTCHEN – EINES DER BELIEBTESTEN MÄRCHEN IM DEUTSCH- UND US-AMERIKANISCHEN RAUM.....	30
3.2 JEDE GENERATION HAT IHREN SCHNEEWITTCHEN-FILM .....	36
3.3 SCHNEEWITTCHEN-VERFILMUNGEN – BEGRÜNDUNG DER BEISPIELWAHL .....	40
3.3.1 Entstehungskontext <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> (1937).....	41
3.3.2 Entstehungskontext <i>Snow White</i> (1987).....	43
3.3.3 Entstehungskontext <i>Snow White and the Huntsman</i> (2012) .....	44
<b>4. FILMANALYSE – SCHNEEWITTCHEN-FILME IM VERGLEICH.....</b>	<b>47</b>
4.1 FAMILIÄRE AUSGANGSSITUATION.....	47
4.1.1 <i>Schneewittchen</i> von J. und Wilhelm Grimm (1857) .....	49
4.1.2 Familiäre Ausgangssituation <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> (1937) .....	51
4.1.3 Familiäre Ausgangssituation <i>Snow White</i> (1987) .....	55
4.1.4 Familiäre Ausgangssituation <i>Snow White and the Huntsman</i> (2012).....	60
4.1.5 Zwischenergebnis.....	64

4.2	KÖNIGIN – SPIEGEL .....	66
4.2.1	<i>Schneewittchen</i> von J. und W. Grimm (1857).....	73
4.2.2	Königin – Spiegel <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> (1937) .....	76
4.2.3	Königin – Spiegel <i>Snow White</i> (1987) .....	81
4.2.4	Königin – Spiegel <i>Snow White and the Huntsman</i> (2012).....	88
4.2.5	Zwischenergebnis.....	94
4.3	AUFLÖSUNG .....	96
4.3.1	Auflösung <i>Schneewittchen</i> von J. und W. Grimm (1857).....	101
4.3.2	Auflösung <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> (1937) .....	104
4.3.3	Auflösung <i>Snow White</i> (1987) .....	111
4.3.4	Auflösung <i>Snow White and the Huntsman</i> (2012).....	115
4.3.5	Zwischenergebnis.....	121
<b>5.</b>	<b>ERGEBNIS .....</b>	<b>123</b>
5.1	FAZIT.....	123
5.2	AUSBLICK.....	127
<b>6.</b>	<b>QUELLENVERZEICHNIS .....</b>	<b>129</b>
6.1	LITERATUR.....	129
6.2	ZEITSCHRIFTEN.....	133
6.3	INTERNET .....	134
6.4	FILMOGRAFIE .....	135
6.5	ABBILDUNGEN.....	136
<b>7.</b>	<b>ANHANG .....</b>	<b>139</b>
	ABSTRACT – DEUTSCH .....	139
	ABSTRACT – ENGLISH .....	140
	LEBENS LAUF .....	142



# 1. Einleitung

Die Tradition des Märchenerzählens ist wohl so alt wie die Menschheit selbst. Daher sind Märchen in vielen Kulturkreisen zu einem festen Bestandteil des Lebens geworden. Während sie ursprünglich mündlich weitergegeben worden sind, begann man im 16. Jahrhundert die Erzählungen zu sammeln und zu verschriftlichen. Dabei nimmt die Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm einen besonderen Stellenwert ein: Sie ist bis in die Gegenwart die bekannteste und meist publizierte Märchensammlung der Welt.<sup>1</sup> Aufgrund der weiten Verbreitung der Grimmschen Erzählungen, finden sich ihre Geschichten in zahlreichen Kulturen wieder. Das Märchen fasziniert aufgrund seiner magischen Handlungen und zauberhaften Figuren sowie durch das feste Versprechen eines guten Ausgangs.

Schon früh begann man daher das Märchen als Grundlage für Filme zu nutzen. Während der erste Märchenfilm vor über 120 Jahren veröffentlicht wurde, ist festzustellen, dass er gegenwärtig nicht an Reiz verloren hat. Regelmäßig erscheinen neue Filme, die sich auf einen märchenhaften Stoff beziehen. Dabei fällt auf, dass das Märchen *Schneewittchen* besonders häufig adaptiert wird. Die Geschichte von der jungen Prinzessin und ihrer eiteln Stiefmutter scheint das Publikum über Generationen hinweg zu beeindrucken. Bemerkenswert ist, dass besonders viele Verfilmungen aus den USA kommen. Betrachtet man die einzelnen Schneewittchen-Adaptionen genauer, so erkennt man, dass sie unterschiedlich aufgebaut sind. Demnach treten neue Handlungsstränge und Motive auf, während andere vernachlässigt werden. Sieht man die filmischen Umsetzungen der Märchen als Spiegel der Gesellschaft, so könnte man darauf schließen, dass die Veränderungen der Motive durch den Wandel gesellschaftlicher Strukturen zu erklären sind. Daraus ergibt sich, dass der Film ein Produkt seiner Entstehungszeit zu sein scheint. Doch inwieweit lässt sich ein traditionelles Märchen der Grimms, welches vor 200 Jahren erstmals schriftlich fixiert worden ist, von gesellschaftlichen und kultursoziologischen Begebenheiten beeinflussen? Inwiefern erfahren wesentliche Leitmotive in ihrer Gestaltung Veränderungen, die sich durch die jeweils relevante Zeit begründen lassen, in der ein Film produziert worden ist?

Die Arbeit fokussiert US-amerikanische Schneewittchen-Filme, um der beschriebenen Problematik auf den Grund zu gehen, ergibt sich folgende Forschungsfrage für die Untersuchung: *Wie zeigt sich der Einfluss der US-amerikanischen Gesellschaft und ihrer Werte im traditionellen Kinder- und Hausmärchen Schneewittchen?* Es wird analysiert

---

<sup>1</sup> Anm.: Die *Kinder- und Hausmärchen* erschienen zu Lebzeiten der Brüder Grimm in insgesamt sieben Auflagen (1812/15, 1819, 1837, 1840, 1843, 1850 und 1857).

welche Tendenzen sich in den jeweiligen Filmen erkennen lassen. Zusätzlich sollen die Abweichungen und Veränderungen der Adaptionen vom Grimmschen Urtext (1857) genauer beleuchtet und erklärt werden.<sup>2</sup> Der Forschungsfrage wird sich strukturalistisch genähert, wobei die Motiv- und Erzählforschung wichtige Methoden zur Erschließung der Thematik darstellen. Der Vergleich der Filme basiert darüber hinaus auf bildästhetischen Aspekten, wobei kulturwissenschaftliche und gesellschaftshistorische Bezüge hergestellt werden.

Um sich dem Forschungsfeld zu nähern, bietet die Arbeit den Lesern einleitend einen Überblick über die Entwicklung des Märchens. Zu Beginn dieses theoretischen Teils werden die Hintergründe des frühen Märchensammelns beleuchtet, um sich daraufhin der bedeutenden Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen* von den Kassler Schriftstellerbrüdern Jacob und Wilhelm Grimm zu widmen (2.1 *Kinder- und Hausmärchen von den Brüdern Grimm*). Es wird besonderes Augenmerk auf die Entstehung und Besonderheit dieses Werks gelegt, welches mittlerweile in über 160 Sprachen übersetzt worden ist. Anschließend wird der Geschichte des Märchens mit der Nummer 53 Beachtung geschenkt: *Schneewittchen*. Dabei spielt vor allem die literarische Herkunft dieser zauberhaften Erzählung eine zentrale Rolle. Es wird untersucht aus welchen Quellen sich die 1812 erstmals verschriftlichte Fassung der Grimms zusammensetzt und welche Veränderungen der Märchentext durch seine Neuauflagen erfahren hat (2.2 *Die Ursprünge von Schneewittchen*). Der nächste Punkt widmet sich der Definition des Märchenbegriffs. Zum einen findet eine klare Abgrenzung des Volksmärchens zum Kunstmärchen statt und zum anderen werden die Erzählgattungen Sage, Legende, Mythos, Fabel und Schwank vorgestellt. Weiterführend wird auf Vladimir Propps Strukturanalyse des Zaubermärchens und auf die Klassifizierung der Märchen- und Schwankgruppen in das Typensystem ATU eingegangen (2.3 *Von der Märchentypologie zu strukturalistischen Zugriffen*). Das anschließende Kapitel thematisiert eine oft kritisierte Eigenschaft der Märchen: die Grausamkeit. Besonders die Grimmschen Erzählungen weisen zahlreiche gewalttätige Szenen auf und werden daher als pädagogisch wertvolle Kinderliteratur nicht selten in Frage gestellt. Es soll geklärt werden, inwiefern Gewalt in Märchen legitim ist (2.4 *Grausamkeit in Märchen*).

Nachdem der Leser über die wesentlichen Aspekte des (Schneewittchen-)Märchens aufgeklärt worden ist, beschäftigt sich der folgende Punkt mit der Faszination des Schneewittchen-Mythos. Ziel ist es, die Relevanz dieses Märchens hervorzuheben, um zu verdeutlichen, warum gerade diese Grimmsche Erzählung Gegenstand der Untersuchung ist. Zahlreiche

---

<sup>2</sup> Grimm, Jacob (Hg.), *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollst. Ausg. nach dem Wortlaut der Ausg. Letzter Hand (Göttingen 1857). Stuttgart: Reclam 2010. (Orig. *Kinder- und Hausmärchen*, Göttingen 1857).

Quellen belegen, dass *Schneewittchen* eines der beliebtesten Märchen im deutschsprachigen Raum sowie in den USA ist. In diesem Kapitel wird dieser Annahme auf den Grund gegangen und die anhaltende Begeisterung des Märchens hinterfragt (3.1 *Schneewittchen – eines der beliebtesten Märchen im deutschsprachigen und US-amerikanischen Raum*). Des Weiteren wird die These aufgeworfen, dass jede Generation ihren Schneewittchen-Film hat. Dazu wird eingangs der Begriff Generation definiert und danach ein Überblick über die zahlreichen Veröffentlichungen geboten. Dabei soll auf die kurzen Zeitabstände zwischen diesen aufmerksam gemacht werden, die nicht zuletzt die Relevanz des Schneewittchen-Märchens unterstreichen und somit gleichzeitig die These stützen. Dazu werden die wichtigsten deutschen und US-amerikanischen Adaptionen vorgestellt (3.2. *Jede Generation hat ihren Schneewittchen-Film*).

Das anschließende Kapitel klärt die Leser darüber auf, warum die Filme *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Snow White* (1987) und *Snow White and the Huntsman* (2012) die Grundlage für Analyse der Motive stellen (3.3 *Begründung der Beispielwahl*). Zusätzlich wird auf die jeweiligen gesellschaftshistorischen Kontexte der Filme eingegangen. Dieses Hintergrundwissen soll bei der Analyse der Motive helfen, die Abweichungen und Veränderungen im Zusammenhang mit der Entstehungszeit des jeweils relevanten Films zu sehen.

Der Hauptteil der Arbeit widmet sich dem Vergleich der drei Filme. Zentral ist dabei die Untersuchung und Gegenüberstellung der folgenden Leit motive:

- 4.1 Familiäre Ausgangssituation
- 4.2 Königin – Spiegel
- 4.3 Auflösung

Die *familiäre Ausgangssituation* betrachtet den Beginn des Märchens und gibt Aufschlüsse über die soziale Lage Schneewittchens und ihrer Bezugspersonen. Es wird das familiäre Umfeld untersucht, in welches die junge Prinzessin hineingeboren wird und heranreift. Das Motiv *Königin – Spiegel* zieht sich durch die gesamte Handlung des Märchens und tritt an zahlreichen Stellen auf. Die Analyse betrachtet die Abläufe der Spiegelbefragungen durch die Stiefmutter und vergleicht den jeweiligen Wissensbereich des Zauberspiegels in den einzelnen Adaptionen. Es wird erforscht, wie sich das Verhältnis zwischen Königin und Spiegel gestaltet. Der Fokus liegt nicht zuletzt auf der Darstellung des Spiegels und der Entwicklung seiner Figur im Laufe der Zeit. Der dritte Punkt beschäftigt sich mit der *Auflösung* des Märchens. Das Ende märchenhafter Erzählungen zeichnet sich durch einen glücklichen Ausgang aus, indem das Böse bestraft und das Gute belohnt wird. Nicht selten

geht mit der Belohnung der guten Figur ihre Hochzeit einher. Die Wiederherstellung der Ordnung und Harmonie dient der Genugtuung des Publikums und wird mit dem Begriff *poetische Gerechtigkeit* beschrieben, auf welchen in diesem Kapitel Bezug genommen wird. Es soll untersucht werden, inwieweit sich die Adaptionen an dieses genretypische Charakteristikum des Happy Ends halten.

Jeweils zu Beginn der drei Punkte wird auf relevante Untersuchungsgegenstände der Motive näher eingegangen. Dieser Teil versteht sich als Hinführung zur jeweiligen Thematik. Als Ausgangsbasis für die Analyse der Motive dient die bereits genannte Fassung von 1857. Die Arbeit bezieht sich auf diese Ausgabe, da sich die filmischen Adaptionen inhaltlich an dieser Vorlage orientieren. Nachdem das jeweilige Motiv im Grimmschen Urtext untersucht worden ist, wird seine Umsetzung anschließend in den Filmen analysiert. Bei der Auswahl der Filme wurde auf einen großen Zeitraum zwischen den einzelnen Entstehungszeiten geachtet, um die verschiedenen politischen und sozialen Kontexte der jeweiligen Epoche eindeutig darzulegen. Die Untersuchung der Motive endet jeweils mit einem Zwischenergebnis, welches die wichtigsten Erkenntnisse zusammenfasst.

Das abschließende *Fazit* trägt die Ergebnisse der Analyse zusammen und nimmt auf die eingangs formulierte Forschungsfrage Bezug. Der Punkt *Ausblick* verweist auf Forschungsansätze, die im Rahmen dieser Untersuchung keinen Platz gefunden haben, jedoch interessante Anhaltspunkte zur Vertiefung der behandelten Thematik darstellen könnten.

## 2. Entwicklung des Märchens

### 2.1 Kinder- und Hausmärchen von den Brüdern Grimm



Abb. 1  
Gebrüder Grimm

Der erste Teil dieser Arbeit versteht sich als ein Exkurs, der sich der Sammeltätigkeit von Märchen im europäischen Raum widmet. Die Auflistung berühmter Märchensammler und Schriftsteller führt uns unabdingbar zu den wesentlichen Persönlichkeiten dieses Kapitels: den Brüdern Grimm. Ihre Sammlung, die *Kinder- und Hausmärchen*, gilt allgemein als das Meisterwerk der europäischen Märchenliteratur und erhält aus diesem Grund besonderes Augenmerk.

Das Erzählen von Märchen folgt einer langen Tradition. Funde bestätigen, dass bereits im alten Ägypten Geschichten auf Papyri festgehalten wurden, deren Aufbau an die Erzählweise von Märchen erinnert. Darüber hinaus ist hervorzuheben, dass diese Schriften märchentypische Motive enthielten.<sup>3</sup> Märchenforscher betonen oft, dass das Erzählen von Märchen überwiegend durch Frauen geschieht. Der deutsche Germanist und Erzählforscher Heinz Rölleke geht sogar davon aus, dass der Erfolg der Grimmschen Märchen zum größten Teil den Frauen zu verdanken ist.<sup>4</sup> Mit ihren Erzählungen gaben sie den Grimms Material für ihre Sammlung und mit ihrer Hingabe wurden die Geschichten an die nächste Generation mündlich übertragen. Für das schriftliche Fixieren von Wissen sind, wie so oft in der Geschichte, die Männer berühmt geworden. Daher ist es nicht verwunderlich, dass die im Folgenden vorgestellten Sammlungen im Zusammenhang mit männlichen Persönlichkeiten ihren Weg in die Literaturbücher fanden.

Dass Märchen gesammelt werden, scheint eine aufkommende Besonderheit der Neuzeit zu sein. Im 16. Jahrhundert trifft man erstmals auf Quellen, die belegen, dass in Italien mündlich und schriftlich überlieferte Erzählungen zusammengetragen worden sind. In dem Werk *Le piacevoli notti* („Ergötzliche Nächte“, Venedig 1550 und 1553) vereint Giovan Francesco Straparolas 73 Erzählungen. Rund ein Viertel können der Gattung Märchen zugeordnet

---

<sup>3</sup> Vgl. Lüthi, Max (10. Aufl., 2004): Märchen. Sammlung Metzler. Band 10. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, S. 40.

<sup>4</sup> Vgl. Rölleke, Heinz (3. Aufl., 1983): Märchen aus dem Nachlaß der Brüder Grimm. Bonn: Bouvier Verlag, S. 77.

werden.<sup>5</sup> Die Geschichten sind durch eine Rahmerzählung verbunden. Straparola gilt als einer der ersten Märchensammler und zeichnet sich durch einen volksnahen Schreibstil aus.

Im 17. Jahrhundert wird das berühmteste italienische Märchenbuch veröffentlicht: das *Pentamerone*. Der neapolitanische Schriftsteller Giambattista Basile ließ es unter dem Titel *Lo cunto de li cunti, ouero Lo tatteniamento de' peccerille, di Gian Alesio Abbattutis* („Das Märchen aller Märchen, oder Unterhaltung der Kinder“) 1634/36 in Neapel veröffentlichen.<sup>6</sup> Die Sammlung beinhaltet 50 Geschichten, die größtenteils durch das Volk mündlich überliefert worden sind. Basile hat sie jedoch nicht getreu übernommen, sondern seinem eigenen Geschmack angepasst. Dieser zeichnet sich durch spezifische Elemente aus, die besonders im Barock beliebt waren: Prunkliebe, Humor und Ironie. Es lässt sich in der Sammlung eine Entsprechung zum Grimmschen Märchen *Schneewittchen* finden. Max Lüthi räumt Basiles Schaffen folgenden Stellenwert ein: „Sein Werk ist für die Märchenforschung ein Dokument ersten Ranges [...].“<sup>7</sup> Doch bereits Ende des 17. Jahrhunderts wird auch in Frankreich reichlich zusammengetragen, dokumentiert und schließlich veröffentlicht. Das älteste französische Märchenbuch stammt von Charles Perrault: die *Contes de ma mère l'Oye*. Perrault war neben seiner Tätigkeit als Schriftsteller und Mitglied der Akademie, ein hoher Beamter. Seine 1697 veröffentlichte Sammlung beinhaltet acht Erzählungen, „[...] von denen sieben offensichtlich echte Volksmärchen sind.“<sup>8</sup> Perraults Schreibstil zeichnet sich durch Einfachheit und Ironie aus. Seine Erzählungen passt er an den Geschmack der Pariser Salonbesucher an. Zusammenfassend lässt sich die Sammlung als Wendepunkt für das Märchen bezeichnen, da es von nun an als eigenständiges Genre in Frankreich galt. Es mischten sich fortan auch Frauen unter die Märchensammler. 1697/98 veröffentlicht die französische Schriftstellerin Mme. D'Aulnoy die vierbändige Sammlung *Les contes de fées* und das Werk *Contes nouveaux ou les fées à la mode*. Lüthi schreibt ihren Erzählungen noch einen volksmärchenhaften Charakter zu, während er den späteren Feenmärchen der Mlle. L'Héritier, Mme. de Murat und der Mlle. de la Force gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine „zumeist phantastische Kombination von Elementen“ unterstellt.<sup>9</sup>

In Deutschland entwickelte sich zeitgleich zur Renaissance und zum Humanismus ein verstärktes Interesse an volkstümlichen Quellen. So lässt sich in dem 1559 erschienenen Werk *Ander theyl der Gartengesellschaft* von Martin Montanus die älteste Ausführung des Aschenbrödel-Märchens finden. Über 200 Jahre später veröffentlichte Johann Karl August

---

<sup>5</sup> Vgl. Lüthi (2004): 47.

<sup>6</sup> Vgl. Ebda.

<sup>7</sup> Ebda.: 48.

<sup>8</sup> Ebda.

<sup>9</sup> Lüthi (2004): 49.

Musäus die erste umfassende Märchensammlung: *Die Volksmärchen der Deutschen*<sup>10</sup>. Der Ursprung für seine Sagen, Legenden und Märchen, die er durcheinander in seiner Sammlung anordnet, stammt aus dem Volksmund, alten Aufzeichnungen und französischen Feenmärchen. Erwähnenswert ist, dass die wunderbaren Momente in seinen Erzählungen von leichter Ironie geprägt sind. Damit trifft Musäus den Nerv seiner Zeitgenossen, denen die Werte der Aufklärung vertraut sind. Der anschließende Punkt 2.2 *Die Ursprünge von Schneewittchen* thematisiert unter anderem Musäus Märchen *Richilde*, welches die erste schriftliche Version des Schneewittchen-Märchens darstellt.

Der Schriftsteller und Lehrer Albert Ludwig Grimm, der nicht mit den berühmten Brüdern verwandt ist, veröffentlicht 1809 das Werk *Kindermärchen*. Seine Sammlung eröffnet er mit dem Märchen *Schneewittchen*. Grimm betont die besondere erzieherische Wirkung des Märchens auf Kinder, die seine explizite Zielgruppe darstellten. Er ist der Ansicht, dass die Beliebtheit des Märchens nicht in dessen Unterhaltungswert liegt: „Sie sollten offenbar weder zerstreuen noch direkt anweisen, sondern das Kind an eine intime Familiarität gewöhnen.“<sup>11</sup>

Mit dem Satz: „Im 19. Jahrhundert ward das entscheidende Wort in der Geschichte des Volksmärchens in Deutschland gesprochen.“<sup>12</sup>, leitet Lüthi in seinem Kapitel „Zur Geschichte des Märchens“, die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm ein. Doch wie kam es zu diesem Werk, welches derart glorifiziert Einklang in unsere Literatur gefunden hat? Anfangs sammelten die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm (1785-1863 und 1786-1859)<sup>13</sup> Märchen im Auftrag von Clemens Brentano, einem deutschen Schriftsteller. Dieser überließ jedoch bald die angesammelten Geschichten dem Brüderpaar, welches kurz darauf die Idee zu einer Märchensammlung entwickelte. Durch die Sammlungen von Musäus, Albert Ludwig Grimm und anderen Märchenschriftstellern, hatte das Publikum Gefallen am neuen Literaturgenre gefunden. Ein passender Verleger war daher schnell gefunden. Um die Sammlung zu vervollständigen, waren viele Märchenkenner dem Aufruf der Grimms gefolgt und schickten ihren Geschichtenbeitrag per Post zu den Sammlern.<sup>14</sup> Diese Tatsache widerspricht der oft verklärten Ansicht, die Brüder würden in Wanderschuhens durchs Land reisen und sich Märchen erzählen lassen. Im Grunde genommen war es andersherum. Die Grimms bekamen fast ausschließlich Besuch von Damen, die ihnen ihre Erzählungen schilderten. Diese waren zum größten Teil jung und gebildet, zudem aus dem Kassler

---

<sup>10</sup> Musäus (1735-1787) veröffentlichte in den Jahren 1782-1786 fünf Bände.

<sup>11</sup> Martus, Steffen (2009): *Die Brüder Grimm. Eine Biographie*. Berlin: Rowolth Berlin, S. 215.

<sup>12</sup> Lüthi (2004): 51.

<sup>13</sup> Vgl. hierzu: Martus, Steffen (2009): *Die Brüder Grimm. Eine Biographie*. Berlin: Rowolth Berlin.

<sup>14</sup> Vgl. Ebda.: 203.

Stadtbürgertum und ebenfalls, wie die Grimms, ledig.<sup>15</sup> Marie Hassenpflug erzählte vermutlich den beiden Sammlern das Märchen von *Schneewittchen*<sup>16</sup>. Gemeinsam mit ihrer Schwester Amalie wurde sie zu einer wichtigen Quelle märchenhafter Erzählungen. Die Mutter des Geschwisterpaars war hugenottischer Herkunft, aus diesem Grund sind die *Kinder- und Hausmärchen* ebenfalls mit französischen Einflüssen angereichert.

Der erste Band wurde 1812 und der zweite 1815 veröffentlicht (jeweils mit wissenschaftlichen Anmerkungen). Lüthi bezeichnet dieses Ereignis als bedeutenden Drehpunkt in der Geschichte des Märchens. Wie in Frankreich scheint es diesem Genre erst durch eine öffentlich anerkannte Niederschrift gelungen zu sein, sich aus dem Schattendasein zu befreien. Das Märchen wurde lange Zeit geächtet und ist nun „endgültig buchfähig geworden“.<sup>17</sup> Lüthi verweist jedoch auch auf die Folgen für das mündlich tradierte Märchen: diesem sei einer gewaltiger Stoß versetzt worden.<sup>18</sup> Neben den mündlich erzählten Geschichten, fanden die Brüder auch viel Brauchbares in den Bibliotheken.<sup>19</sup> Oft trifft man auf die Behauptung Wilhelm Grimms, die besagt, dass die Märchen unverändert widergegeben worden seien. Dies widerlegt er jedoch in einer späteren Auflage. Durch ihre persönlichen Bearbeitungen beanspruchten die Brüder ein Recht auf *ihre* Märchen, die ihrer Meinung nach, kein Gemeingut seien.<sup>20</sup>

Die zweite Auflage (1819) wurde die Vorlage für die sechs Jahre später erscheinende *Kleine Ausgabe*, die 50, für Kinder gedachte Märchen enthält. Die Sammlung wurde mit Zeichnungen angereichert und ein großer Erfolg. Das Märchen *Schneewittchen* ist ein Bestandteil dieser bedeutenden Ausgabe. Die *Große Ausgabe* beinhaltet 211 Märchen. Die Anmerkungen wurden 1822 und 1856 in einem Sonderband veröffentlicht. Allein zu den Lebzeiten der beiden Brüder erschienen zehn Auflagen ihrer *Kinder- und Hausmärchen*. Die stoffliche Grundlage für diese Arbeit ist die Fassung von 1857, sie befindet sich im originalen Wortlaut in dem 2010 veröffentlichten Sammelband *Kinder- und Hausmärchen* des Reclam Verlages. Allgemein ist festzustellen, dass immer wieder Änderungen bezüglich des Repertoires durchgeführt worden sind. Ein markantes Beispiel ist der *Gestiefelte Kater*. Die Brüder versprachen ihrer Leserschaft, dass nur „Urdeutsches“ und nichts aus fremden Ländern Übernommenes, den Weg in ihre Texte findet. Da die Nähe des *Gestiefelten Katers* zu Perraults *Chat botté* unübersehbar war, entschieden sich die Grimms gegen das Märchen

---

<sup>15</sup> Vgl. Röllke (1983): 76.

<sup>16</sup> Vgl. hierzu: 2.2 *Die Ursprünge von Schneewittchen*.

<sup>17</sup> Lüthi (2004): 51.

<sup>18</sup> Vgl. Ebda.

<sup>19</sup> Vgl. Martus (2009): 208.

<sup>20</sup> Vgl. Siemann, Wolfram (1996): *Moderne deutsche Geschichte. Die deutsche Revolution von 1848/49*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 203.

und nahmen es aus ihrer Sammlung.<sup>21</sup> Doch auch das Märchen mit der Nummer 53 musste zahlreiche erhebliche Veränderungen hinnehmen. Welche dies sind, wird das folgende Kapitel 2.2 *Die Ursprünge von Schneewittchen* klären.

Nach der ersten Ausgabe von 1812/15 dauerte es rund 20 Jahre bis sich der Erfolg der *Kinder- und Hausmärchen* einstellte: „Seitdem schreiben sich die Grimm’schen Märchen in das kollektive Gedächtnis ganzer Generationen ein.“<sup>22</sup> Die Wirkung ist ungebrochen und weltweit vorhanden. Sie sind gegenwärtig nicht minder beliebt als vor 200 Jahren. Das könnte unter anderem erklären, warum sich Filmemacher den Grimmschen Erzählungen so zahlreich widmen. Bereits 100 Jahre nach der Veröffentlichung der *Kinder- und Hausmärchen*, gab es in den USA die erste aufwendig inszenierte Verfilmung von *Schneewittchen* (*Snow White*, 1916). Der erste abendfüllende Zeichentrickfilm *Snow White and the Seven Dwarfs* (USA, 1937) von Walt Disney, orientiert sich ebenfalls an der Vorlage des Grimms-Märchen und gehört seit seiner ersten Aufführung zu den erfolgreichsten Filmen der Filmgeschichte.

Abschließend sei erwähnt, dass die *Kinder- und Hausmärchen*, neben der Lutherbibel, das berühmteste deutschsprachige Buch weltweit ist. Das Werk ist in rund 160 Sprachen übersetzt worden.<sup>23</sup> Die Tatsache, dass die Märchensammlung zum immateriellen UNESCO-Weltkulturerbe zählt, unterstreicht einmal mehr die Wichtigkeit dieses Werks und betont seine Relevanz für die Literaturgeschichte.

Das anschließende Kapitel setzt sich mit den Ursprüngen des Schneewittchen-Märchens auseinander, wobei die literarische Herkunft der Erzählung fokussiert wird. Die Ausgaben von 1812 und 1819 werden unter anderem vorgestellt und miteinander verglichen.

---

<sup>21</sup> Vgl. Martus (2009): 221.

<sup>22</sup> Ebda.: 220.

<sup>23</sup> Vgl. Ebda.: 204.

## 2.2 Die Ursprünge von Schneewittchen

In diesem Kapitel werden die literarischen Vorlagen des Schneewittchen-Märchens untersucht. Da sich über die historischen Hintergründe und die Frage nach der *wahren* Schneewittchen-Figur nur spekulieren lässt, findet diese Zugangsweise nur kurz Beachtung.

Der Titel dieses Kapitels beinhaltet bewusst den Plural „Ursprünge“, um zu verdeutlichen, dass es sich hierbei nicht um einen statischen Stoff handelt, der auf eine einzige Urquelle zurückzuführen ist. Vielmehr wird im Folgenden verdeutlicht, dass besonders das mündlich weitergegebene Märchen eine lebendige, sich wandelnde Form besaß.

In vielen Ländern lässt sich eine Variante des Schneewittchen-Märchens finden. All jenen Erzählungen ist gemeinsam, dass sie motivisch miteinander verstrickt sind und eine ähnliche Struktur aufweisen. Dies ist beispielsweise der Fall bei *Bella Venezia* von Italo Calvino, beim *Das Zauberspiegelchen* herausgegeben von Alexander Afanassjew, beim italienischen Märchen *Die Küchenmagd* von Giambattista Basile und beim schottischen Märchen *Gold-Baum und Silber-Baum*, wiedergegeben von Joseph Jacobs. Die Liste der weltweiten Versionen lässt sich noch weiterführen. Selbst die Sammlung *Tausendundeine Nacht*, die morgenländische Erzählungen beinhaltet, bietet ein Pendant zum Grimmschen *Schneewittchen*. Besinnen soll sich dieses Kapitel jedoch nur auf die Ursprünge des Grimmschen Schneewittchen-Märchens, wie es an Stelle 53 der *Kinder- und Hausmärchen* zu finden ist.

Das Märchen *Schneewittchen* hatte schon viele Jahrhunderte tradiert, bis die Grimms auf es aufmerksam wurden und durch ihre Verschriftlichung formatierten. Eine erste literarische Quelle findet sich bei dem deutschen Schriftsteller und Märchensammler Johann Karl August Musäus (1735-1787). Sein Werk *Volksmärchen der Deutschen* (1782-1786) beinhaltet unter anderem das Märchen *Richilde*. Dieses gilt mit seiner Hauptperson, der schönen Blanca, als Vorläufer des Grimmschen *Schneewittchens*. Die Titelfigur ist jedoch nicht die junge und liebevolle Königstochter, sondern deren böse Stiefmutter Richilde. Musäus setzt das Geschehen in die Zeit der Kreuzzüge und leitet die Handlung mit einer Vorgeschichte ein.<sup>24</sup> Der Spiegel nimmt als Leitmotiv eine wichtige Rolle ein und wird durch folgende Zauberformel befragt:

„Spiegel blink, Spiegel blank,  
goldner Spiegel an der Wand,  
zeig mir die schönste Dirne in Brabant“.

---

<sup>24</sup> Vgl. hierzu: Musäus, Johann Karl August (1994): *Volksmärchen*. Kehl: Swan.

Die Suche nach weiteren schriftlichen Quellen führt uns zu Ludwig Bechstein (1801-1860). Der deutsche Schriftsteller, Bibliothekar und Archivar veröffentlichte kurz nach den Brüdern Grimm, 1845, seine Sammlung *Deutsches Märchenbuch*. Das Märchen *Schneewittchen* trägt in seinem Werk den Titel *Schneeweißchen*. Inhaltlich unterscheidet es sich kaum von der 1819 erschienen *Kinder- und Hausmärchen*-Erzählung.

Das *Märchenlexikon*<sup>25</sup> von Walter Scherf sowie der Zusatzband<sup>26</sup> der *Kinder- und Hausmärchen* (Band 3) geben Aufschluss über die Herkunft des Schneewittchen-Märchens. Häufig wird auch die frühere Schreibweise *Sneewittchen* verwendet. Unterschiedliche Varianten der Erzählung werden genannt und geschichtlich eingeordnet. So lässt sich beispielsweise zum Eingang des Märchens eine ausführliche Sammlung an unterschiedlichen Versionen finden. Diese einzeln zu benennen, würde den Rahmen dieses Kapitels sprengen. Aus diesem Grund werden im Folgenden die zwei markantesten Unterschiede vorgestellt. Die Anfangsszene am Fenster, in der sich die Königin ein Kind wünscht, während sie sich in den Finger sticht und drei Blutstropfen in den Schnee fallen, weist Parallelen zum norddeutschen Märchen *Vom Machandelbaum* auf.<sup>27</sup> Allgemein lässt sich feststellen, dass besonders der Beginn und das Ende des Schneewittchen-Märchens zahlreiche Variationsmöglichkeiten aufweisen (die Filmanalyse wird unter anderem auf diese beiden Aspekte eingehen, siehe hierzu 4.1 *Familiäre Ausgangssituation* und 4.3. *Auflösung*). Der Wunsch ein Kind zu bekommen, ist dabei nicht allein der Frau zugeschrieben. In einer Version des Märchens, wünscht sich der Graf ausdrücklich ein Mädchen.<sup>28</sup> Dieses Faktum ist geschichtlich gesehen ein nennenswerter Punkt, wünschen sich Machthaber bekannter Weise doch eher einen kraftvollen männlichen Nachfolger, als ein Mädchen „so weiß wie Schnee“. Allen Varianten ist gemein, dass sie markante Motive des Schneewittchen-Märchens beinhalten. So lassen sich Elemente, wie die böse (Stief-)Mutter, der Spiegel, sieben Zauberwesen und ein Prinz in so gut wie allen Darstellungen feststellen. Die verbindende Figur zwischen diesen Motiven ist stets ein tugendhaftes Mädchen, welches Unrecht erdulden muss und nicht zuletzt durch die Hilfe ihrer sieben Freunde schließlich ihren verdienten Platz einnimmt.

Aus diesen verschiedenen Vorlagen haben sich die Grimms *ihr* Märchen zusammengestellt. Eine wichtige Märchen-Quelle war die junge gelehrte Marie Hassenpflug. Die Herkunft des Schneewittchen-Märchens ist allgemein auf sie zurückzuführen.<sup>29</sup> In gemeinsamen Stunden

---

<sup>25</sup> Scherf, Walter (1995): *Das Märchenlexikon*. München: Beck.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu: Grimm, Jacob. (Hg.) (2010): *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollst. Ausg. nach dem Wortlaut der Ausg. letzter Hand (Göttingen 1857). Band 3. Stuttgart: Reclam.

<sup>27</sup> Vgl. Scherf (1995): 1128.

<sup>28</sup> Vgl. Ebda.

<sup>29</sup> Vgl. Ebda.

hatte sie dem Brüderpaar ihre Geschichten anvertraut. Zusammen mit anderen Volksmärchen wurde 1812 der erste Band der *Kinder- und Hausmärchen* veröffentlicht. Drei Jahre später folgte der zweite Band der Märchensammlung. Die Anerkennung bezüglich ihres Werks war anfangs bescheiden. Die Brüder Grimm wussten, dass sie handeln mussten, um den Erfolg der zweiten Auflage zu steigern. Die Folge waren zahlreiche Änderungen an den Märchentexten.<sup>30</sup> Das Märchen mit der Nummer 53 der *Kinder- und Hausmärchen* wurde von dieser Überarbeitung nicht verschont. Wilhelm wollte die Märchen kindgerechter gestalten. Aus diesem Grund entfernte er viele erotische sowie gewalttätige Elemente.<sup>31</sup> Im Jahr 1819 erschien die zweite Auflage der Sammlung. Das Märchen *Schneewittchen* erfuhr dabei entscheidende Veränderungen. Im folgenden Teil des Kapitels werden diese Abweichungen näher beleuchtet. Das Ergebnis der Betrachtung ist für den weiteren Verlauf der Analyse von entscheidender Bedeutung; stehen doch die thematischen Kontinuitäten und Transformationen von Schneewittchen-Adaptionen im Zentrum dieser Arbeit.

Einer der augenscheinlichsten Unterschiede betrifft die familiäre Ausgangssituation. In der Version von 1812 ist es Schneewittchens eigene Mutter, die sie aufgrund ihrer Schönheit töten will. In der bekannteren Fassung von 1819 hingegen, tauschte Wilhelm Grimm die Figur der leiblichen Mutter gegen die der bösen Steifmutter aus. Doch warum wechselten die Brüder diese Charaktere aus und griffen somit erheblich in den Handlungsaufbau des Märchens ein? Wie bereits geschildert, war es das erklärte Ziel, den Absatz der ersten Auflage zu erhöhen. Martus schreibt in seiner Biografie zu den Grimms, dass Wilhelm „aus verkaufsstrategischen Gründen“ großen Wert auf Kindertauglichkeit legte.<sup>32</sup> Kritikern war die erste Auflage zu reich an Gewalt und Ungerechtigkeit. Folglich überlegte man sich, was das Publikum gern hören wollte und womit es sich identifizieren konnte. Wilhelm, der sich hauptsächlich um die Bearbeitung der Märchen kümmerte, kam schließlich zu dem Entschluss, dass die Eingangssituation des Schneewittchen-Märchens geändert werden musste. Die Leserschaft fand den Mord am eigenen Kind zu grausam. Daher schien es nötig, die Rolle der bösen leiblichen Mutter, durch eine erbarmungslose Gegenspielerin zu ersetzen: die Stiefmutter. Sie und Schneewittchen verbinden kein gemeinsames Blut und somit auch kein erfolgebefordertes Erbarmen miteinander. Die Figur der leiblichen Mutter wurde somit entschärft und familienfreundlicher gestaltet: Da sie sich erst sehnsüchtig ein Kind wünscht, dieses dann gebärt und an den Folgen der Niederkunft stirbt, kann das Publikum nur Mitleid mit dieser Rolle haben. Die Leser können sich nun ohne Skrupel gegen die böse Stiefmutter

---

<sup>30</sup> Vgl. Martus (2009): 211f.

<sup>31</sup> Vgl. Ebda.

<sup>32</sup> Ebda.: 212.

stellen. Sie schlagen sich auf die Seite des armen Waisenkindes und empfinden das Verhalten der Stiefmutter gegenüber ihrer Ziehtochter als demütigend und zu tiefst brutal.

Die Grimms legten in der zweiten Auflage vermehrt Wert auf „Mündlichkeit“. Diese sollte durch längere Dialoge und wörtliche Rede erzeugt werden.<sup>33</sup> Die Szene der Wiederbelebung Schneewittchens, am Ende des Märchens, ist ein Beleg für die Umsetzung dieses Vorhabens. Doch nicht nur durch den sprachlichen Stil unterscheiden sich beide Versionen voneinander, auch inhaltlich lässt sich hier ein weiterer markanter Unterschied feststellen. In beiden Auflagen veranlasst der Prinz, den Sarg auf sein Schloss zu tragen. Die Fassung von 1812 beschreibt daraufhin die Abhängigkeit des Prinzen vom Leichnam des schönen Schneewittchens. Der Königssohn ist erst dann zufrieden und glücklich, wenn er seine tote Prinzessin um sich hat. Seinen Dienern geht das Herumtragen des Sargs auf die Nerven und daher erlauben sie sich eines Tages den Deckel zu öffnen und Schneewittchen aufzusetzen. Einer der Bediensteten geht sogar so weit und versetzt ihr mit der Hand einen Schlag auf den Rücken. Durch diese Erschütterung löst sich das Apfelstück in ihrem Hals und das Mädchen wird lebendig. Folglich geht sie zum Prinzen und gemeinsam haben sie ein Mahl, bevor sie am nächsten Tag heiraten. Nachdem Wilhelm einen hilfreichen Hinweis zum Ausgang des Märchens erhalten hatte, verkürzte in seiner Version von 1819 diese Szene stark.<sup>34</sup> Demnach stolpert einer der Diener bereits auf dem Weg zum Schloss, samt Sarg, über einen Strauch und löst dabei das verzauberte Stück Apfel aus dem Hals der Königstochter. Schließlich hebt sie sogar selbst den gläsernen Deckel hoch und richtet sich auf. Auf ihre Frage wo sie sei, antwortet der Prinz, dass sie bei ihm sei und kurz darauf wird beschlossen zu heiraten. Das Happy End lässt in der zweiten Auflage nicht lange auf sich warten. Das Publikum wird nach einer langen Leidensphase, ausgelöst durch Neid und Hass gegenüber einer Unschuldigen, zügig belohnt. Der Prinz wird nicht als depressive Person dargestellt, die nur noch in Anwesenheit einer Leiche essen kann, sondern als eine selbstbewusstere Figur, die jedoch noch immer von Passivität geprägt ist. Die Erlösungsszene wurde nach draußen verlagert, so dass bereits bei der Ankunft im Schloss das neue Herrscherpaar gefeiert werden kann.

Wie bereits erwähnt wurde, lassen sich die meisten Abweichungen der Handlung zu Beginn und am Ende des Märchens finden, während der Mittelteil im Großen und Ganzen unverändert blieb. Wilhelm sollte mit seinen Ideen Recht behalten, denn das Publikum honorierte seine Mühe. Zur Freude der Geschwister, war der erste Band der zweiten Auflage schnell vergriffen.<sup>35</sup> Die Fassung aus dem Jahr 1857 baut auf dieser Bearbeitung auf und stellt

---

<sup>33</sup> Vgl. Martus (2009): 218.

<sup>34</sup> Vgl. Scherf (1995): 1130.

<sup>35</sup> Vgl. Martus (2009): 204.

den Filmemacher die literarische Vorlage für ihre Schneewittchen-Adaptionen. Auch die drei Verfilmungen, die im Folgenden näher beleuchtet werden, versuchen wie Wilhelm Grimm, den Geschmack der Zuschauer zu treffen. Indem sie Elemente verändern, hinzunehmen oder streichen, wollen sie den Vorstellungen des Publikums entsprechen. *Wie weit fällt der Apfel dabei vom Stamm?* Welche Motive der Grimmschen Version dabei von Kontinuität und welche von Transformation betroffen sind, soll diese Arbeit im Hauptteil 4. *Filmanalyse: Schneewittchen-Filme im Vergleich* klären.

Neben der Spurensuche nach literarischen Ursprüngen, fragen sich immer mehr Forscher und Märchenliebhaber nach dem historischen Bezug des Märchens. So ist es nicht verwunderlich, dass es auch hier unterschiedliche Vorschläge gibt. Gleich mehrere Regionen wollen die Heimat des *wahren* Schneewittchens sein. Dieser Aspekt verdeutlicht die Relevanz des Märchens. Jedoch sind solche Spekulationen stets von Widersprüchen geprägt und daher mit Vorsicht zu betrachten. Bisher konnte keine der Herkunftstheorien bestätigt werden. Eines lässt sich hingegen mit Sicherheit sagen: Das Märchen *Schneewittchen* fasziniert sein Publikum damals wie heute und wird wohl auch in Zukunft die Fantasie seiner Leser und Zuhörer in höchstem Maße anregen.

Das anschließende Kapitel befasst sich mit den unterschiedlichen Erzählgattungen Sage, Legende, Mythos, Fabel und Schwank. Darüber hinaus wird das Volksmärchen vorgestellt und klar vom Kunstmärchen abgegrenzt. Weiterführend wird auf Vladimir Propps Strukturanalyse des Zaubermärchens und auf die Klassifizierung der Märchen- und Schwankgruppen in das Typensystem ATU eingegangen.

### **2.3 Von der Märchentypologie zu strukturalistischen Zugriffen**

In diesem Kapitel werden die wesentlichen Merkmale des Volksmärchens vorgestellt und anschließend mit denen des Kunstmärchens verglichen. Zuvor gibt die Arbeit einen Überblick über die wichtigsten Erzählgattungen. Ziel dieses Exkurses ist es, Sage, Legende, Mythos, Fabel und Schwank klar vom Märchen abzugrenzen. Da der Fokus auf den Volks- und Kunstmärchen liegt, werden die Eigenschaften der jeweiligen Gattung nur kurz skizziert. Des Weiteren wird auf Vladimir Propps Strukturanalyse von Märchen und auf das Typensystem UTA eingegangen.

Die **Sage** (von ahd.: saga = Gesagtes) ist eine Form der Erzählung, die durch Nennung realer Personen, Orte und Begebenheiten den Eindruck erweckt, über wirkliche Geschehnisse zu

berichten. Da sie zunächst nur mündlich überliefert worden ist, erfuhr ihr Inhalt dadurch stets eine „charakteristische Umformung“<sup>36</sup> (Volkssage, Lokalsage). Jedoch wurde die Sage auch „bewußt dichterisch gestaltet“<sup>37</sup>, sodass man unter anderem vom Typus der Heldensage sprechen kann. Wie auch das Märchen, weist diese Gattung Wundersames und Außergewöhnliches auf. Die Figuren sowie die beschriebene Handlung sind reich an Fantastischem und Übersinnlichem. Lüthi betont, dass die Sage um das „Geheimnisvoll-Numinose“ kreist, da man bei den Berichten stets an Geister, Riesen, Hexen und Dämonen denkt, kurz, Figuren, die aus dem Jenseits kommen.<sup>38</sup> Im Märchen fehlt dieser Aspekt: „[...] die jenseitigen Gestalten haben nichts Gespenstisches an sich, Zauber und Wunder werden erzählt, als ob sie sich von selber verstünden [...].“<sup>39</sup> Eine bedeutende Qualität der Sage ist, dass sie bei den Zuhörern starke Gefühle auslösen kann. Sie ist zeitlich und räumlich gebunden, während das Märchen mehr Freiraum genießt. Das *Literatur Lexikon* ergänzt: „Die Sage ist in ihrer Struktur oft geradlinig und einsträngig, ihre Sprache meist einfach und manchmal in der Mundart.“<sup>40</sup>

Die **Legende** (lat.: legendum = das zu Lesende; ein Text, der zu lesen ist) ist eine weitere Erzählgattung und eng mit der Sage verbunden. Sie erzählt ebenso von übersinnlichen Begebenheiten. Im Unterschied zur Sage, ist die Legende in eine feste religiöse Ordnung gebettet. Ebenfalls spielen Wunder eine wesentliche Rolle. Sie werden vordergründig als ein Werk Gottes betrachtet.<sup>41</sup> Nach Lüthi „erfährt das Übernatürliche in der Legende gegenüber der Sage zugleich eine Steigerung, eine Erhöhung und eine Klärung [...].“<sup>42</sup> Das Märchenwunder habe im Gegensatz dazu, laut dem Literaturwissenschaftler, nur den „Abglanz“ des Überirdischen und verwirkliche sich im Lauf der weitausholenden Handlung von selbst.<sup>43</sup>

Der **Mythos** (griech. = Rede) unterscheidet sich von allen Erzählgattungen durch einen unverwechselbaren Aspekt: Die handelnden Figuren sind Götter. Vladimir Propp schreibt in seinem Werk *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens* folgendes über den Mythos: „Worum es hier geht, ist der Glaube nicht als psychologischer, sondern als historischer

---

<sup>36</sup> Lüthi (2004): 6.

<sup>37</sup> Ebda.

<sup>38</sup> Ebda.: 7.

<sup>39</sup> Ebda.

<sup>40</sup> Zirbs, Wieland (1998): Daten, Fakten und Zusammenhänge. Berlin: Cornelson, S. 317.

<sup>41</sup> Vgl. Ebda.: 223.

<sup>42</sup> Ebda.: 10.

<sup>43</sup> Vgl. Ebda.

Faktor.<sup>44</sup> Der Mythos drückt das jeweilige Weltverständnis einer Kultur aus. Während Sagen, Legenden und Märchen vom Irdischen aus auf das Jenseitige blicken, verschiebt der Mythos seine Handlung ins Zeitlose.<sup>45</sup> Darüber hinaus wird der Gattung eine weitere Eigenart zugeschrieben: „Der Mythos nimmt insofern eine Grenzposition ein, als er immer dann benutzt wird, wenn der Logos an seine Grenzen stößt.“<sup>46</sup> Propp ist der Ansicht: „Das, was im modernen europäischen Märchen uminterpretiert worden ist, ist hier oft in seiner ursprünglichen Form bewahrt.“<sup>47</sup> Er bezeichnet den Mythos als einen „Schlüssel“ der uns hilft, die Bedeutung der Märchen besser zu verstehen.<sup>48</sup> Ähnlich wie Propp, sieht die deutsche Schriftstellerin Marcella Schäfer eine enge Verbindung zwischen Mythos und Märchen.

„Mythen sind Erzählungen, die deuten, indem sie etwas erzählen. Sie offenbaren eine Ordnung der Welt, einen kosmischen Zusammenhang. Zunehmend rückt der Mensch ins Zentrum dieses Zusammenhangs, bis er im Märchen zur Hauptfigur wird. Aber auch die Gestalten des Märchens gehören der überindividuellen Sphäre an. [...] In Mythen und Märchen geht es immer um Aktion: die Handlung bestimmt, wer jemand ist, welchen Part im Spiel des Ganzen er ausfüllt.“<sup>49</sup>

Demnach spielt die Frage nach dem *Menschen* beispielsweise nicht nur beim Mythos des Ödipus eine zentrale Rolle, sondern auch in Märchen: „Was ist der Mensch? [...] Wer schön ist, ist auch gut, heißt es in den Märchen oft. Es gibt auch Gegenbeispiele, Schneewittchens Stiefmutter [...] Die Schönheit muß sich nämlich *bewahrheiten*.“<sup>50</sup>

Die **Fabel** (lat.: fabula = Rede, Erzählung) findet im Folgenden Beachtung: „Die Fabel als Erzählung ist zumeist die Darstellung eines allgemein moralischen Lehrsatzes in der Form eines Gleichnisses.“<sup>51</sup> Wie im Märchen treffen die Figuren auf Zauberhaftes und Wunderbares. Sie sind jedoch im Unterschied zur märchenhaften Erzählung keine Personen, sondern hauptsächlich Tiere oder Pflanzen, die sprechen können. Gelegentlich werden auch magische Mischwesen (Meerjungfrau, Werwolf) mit menschlichen Eigenschaften versehen. Oft spielen Raum und Zeit eine untergeordnete Rolle. Der Sprachstil ist einfach gestaltet: Ziel war und ist es, von der gesamten Bevölkerung verstanden zu werden. Die Handlung der Fabel dient einer allgemeingültigen Moral. Sie verfolgt somit nicht nur das Ziel den Leser und Zuhörer zu unterhalten, sondern auch darüber hinaus zu belehren (fabula docet et delectat).

---

<sup>44</sup> Propp, Vladimir (1987): Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens. München, Wien: Carl Hanser Verlag, S. 26.

<sup>45</sup> Vgl. Lüthi (2004): 11.

<sup>46</sup> Rehfus, Wulff D. (Hg.) (2003): Handwörterbuch Philosophie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 476.

<sup>47</sup> Propp (1987): 26f.

<sup>48</sup> Vgl. Ebda.: 27.

<sup>49</sup> Schäfer (1993): 17.

<sup>50</sup> Ebda.: S. 19f.

<sup>51</sup> Zirbs (1998): 132.

Der **Schwank** (von mhd. swanc = schwingende Bewegung, boshafter, listiger Streich oder Erzählung eines solchen) versteht sich als eine volksnahe, meist anonyme Erzählkunst, die mit Vorliebe vom „Unmöglichen“ berichtet. Der Wahrheitsgehalt der Handlung spielt eine nebensächliche Rolle. „Der Schwank erhebt nicht den Anspruch auf literarische oder künstlerische Wirksamkeit, sondern ist lediglich auf harmlose Fröhlichkeit ausgerichtet.“<sup>52</sup> Der Inhalt ist zum Teil derb, jedoch fast durchweg von Frohsinn geprägt. Der Schwank neigt dabei zur Satire sowie zur Parodie und zur Entstellung. Der Inhalt dieser Stücke widmet sich mit Vorliebe den Problemen des Alltags oder „der Verspottung eines Dummen durch einen Schlaunen, wobei der Mächtige zumeist der Unterlegene ist.“<sup>53</sup> Lüthi schreibt über den Schwank: „Er ist als Gattung nicht ohne weiteres neben andere Erzählgattungen zu stellen, sondern als eine Möglichkeit jeder Gattung zu verstehen [...]“.<sup>54</sup>

Durch die Vorstellung der einzelnen Erzählgattungen ist es nun möglich, die verschiedenen Genres klar abzugrenzen. Im Folgenden wird der Begriff „Volksmärchen“ erläutert und dem des „Kunstmärchens“ gegenübergestellt. Es werden die einzelnen literarischen Merkmale einer Gattung vorgestellt und miteinander verglichen. Das Ziel dieser Betrachtung ist, den Wissensstand des Lesers weiter anzureichern, um folglich ein Märchen eindeutig einer der beiden Gruppen zuordnen zu können.

Das **Volksmärchen** ist tief in der europäischen Kultur verankert. Durch mündliche Übertragung hat es seinen Weg durch zahlreiche Generationen gefunden. Daher lässt sich ein Autor für diesen Märchentyp nicht festlegen. Verständlicherweise existieren, aufgrund der Erzähltradition, unterschiedliche Versionen von einem Volksmärchen. Das Kapitel 2.2 *Die Ursprünge von Schneewittchen* veranschaulicht diese Problematik umfassend. Im Vergleich dazu, lässt jedes **Kunstmärchen** auf einen Autor und somit auf seine Entstehungszeit schließen. Die Literatur der Romantik war dieser Gattung des Märchens gegenüber sehr aufgeschlossen. So nutzten Schriftsteller wie Ludwig Tieck, Novalis, E.T.A. Hoffmann und Clemens Brentano dieses Genre, um ihre Schreiblust in fantasiereichen Erzählungen auszuleben. Wie im Volksmärchen lassen sich zauberhafte Elemente und Motive finden, die die Imagination anregen und oft mit dem Verstand nicht nachzuvollziehen sind. Nachdem die Aufklärung jeden Glauben an das Magische und Unerklärliche als Unsinn abgestempelt hatte,

---

<sup>52</sup> Zirbs (1998): 329.

<sup>53</sup> Ebda.: 330.

<sup>54</sup> Lüthi (2004): 13.

öffneten sich die Autoren und Leser der Romantik wieder langsam dem Zauber des Unerklärlichen.

Das Kunstmärchen will, im Gegensatz zum Volksmärchen, gelesen bzw. vorgelesen werden. Der sich auf einem hohen Niveau befindende Schreibstil, unterstreicht diesen Aspekt. Folglich zielt er in seiner Komplexität nicht mehr auf die mündliche Überlieferung des Stoffes. Die wichtigsten Werke der Romantik waren der *Gestiefelte Kater* und *Der blonde Eckbert* von Ludwig Tieck sowie Brentanos Märchen *Geschichten vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*. Ebenfalls zu nennen sind E.T.A. Hoffmann mit seinem Kunstmärchen *Goldener Topf* und Wilhelm Hauff mit *Kalif Storch*.

Während das Volksmärchen am Ende einen guten Ausgang verspricht, ist dieser im Kunstmärchen nicht zwingend.<sup>55</sup> Dies ist durch die Tatsache zu erklären, dass Kunstmärchen nicht vordergründig für Kinder geschrieben worden sind. Ebenso verhält es sich mit der Gestaltung der Charaktere. Lüthi schreibt über das europäische Volksmärchen: „Die Figuren scheiden sich scharf in gute und böse, schöne und häßliche [...] in groß und klein, vornehm und niedrig usw.“<sup>56</sup> Diese klare schwarz-weiß-Einteilung kommt im Kunstmärchen nur selten vor. Es präsentiert komplexe Charaktere mit ambivalenten Wesenszügen, in mitunter alltäglichen Situationen. Während das Volksmärchen zu stereotypen Handlungsmustern und Schauplätzen neigt, tendiert das Kunstmärchen zu mehrsträngigen, originellen Handlungen an speziellen Orten.<sup>57</sup> So finden wir im Volksmärchen weder konkrete Hinweise zur Zeit, noch zum Ort der Geschehnisse. Lüthi schreibt über die Darstellungsart des Volksmärchens: „[...] nur was den hell beleuchteten Weg des Helden kreuzt, wird sichtbar, dafür aber scharf und genau. Figuren und Handlungen sind ohne Tiefenstaffelung, statt des Ineinander und Miteinander herrscht das Nebeneinander oder Nacheinander.“<sup>58</sup> Die oft im einfachen Sprachstil geschriebenen Märchen, zeichnen sich darüber hinaus durch einen formelhaften Beginn, wie „Es war einmal“ und Schluss, wie beispielsweise „Und wenn sie nicht gestorben sind“ aus. Diese Elemente dienen der Beschreibung eines einfachen Weltbildes, während das Kunstmärchen eine komplexere Weltanschauung impliziert. Somit ermöglicht das Kunstmärchen, da die Notwendigkeit einer einfachen Erzählstruktur durch die Verschriftlichung nicht mehr gegeben ist, einen komplexeren Aufbau. Dies hebt den Werkcharakter hervor und betont den Kunstanspruch.

---

<sup>55</sup> Vgl. Lüthi (2004): 26.

<sup>56</sup> Ebda.: 28.

<sup>57</sup> Vgl. Neuhaus, Stefan (2005): Märchen. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, S. 7.

<sup>58</sup> Lüthi (2004): 30.

Beiden Märchengattungen ist gemein, dass der Held vor eine herausfordernde Aufgabe gestellt wird. Diese zu lösen, bildet den Hauptteil der Erzählung. Dabei kann sich der Held magischen Requisiten bedienen und wird gelegentlich von sprechenden Tieren und Wunderwesen begleitet.<sup>59</sup> Die Volks- und Kunstmärchen weisen darüber hinaus eine Vielzahl an Zahlensymboliken auf. Im Schneewittchen-Märchen ist es die Zahl sieben, die die Leser durchweg begleitet. So wird der Spiegel sieben Mal befragt, wobei Schneewittchen sieben Jahre ist, als dieser das erste Mal auf sie aufmerksam wird. Sie findet bei den sieben Zwergen sieben Gerätschaften, dazu werden ihr von den Wesen, wie sollte es auch anders sein, sieben Fragen gestellt sowie sieben Aufgaben für die Unterkunft bei ihnen verlangt.

Während einige Märchenforscher der Frage nach bestimmten Symboliken auf den Grund gehen, untersuchen andere den Aufbau dieser magischen Erzählungen. Einer der bekanntesten von ihnen ist Vladimir Propp. Der russische Folklorist hat der Gestaltung des Märchens besondere Aufmerksamkeit geschenkt und gilt als Begründer der strukturalistischen Folkloristik. Im Jahr 1928 verhalf ihm sein erstes Buch *Morphologie des Märchens*<sup>60</sup> zu weltweitem Ansehen. 1946 veröffentlichte Propp, der zu den anerkanntesten Philologen des 20. Jahrhunderts zählt, das Werk *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. Dieses baut auf seinem ersten Buch auf. Propp untersucht das russischen Zaubermärchens hinsichtlich seines Aufbaus und kommt zu dem Ergebnis, dass die Struktur festen Gesetzen folgt. In einer Studie mit einhundert Märchen identifizierte er sieben Handlungsträger. Er gliedert das Zaubermärchen wie folgt: Am Anfang steht der Verlust, ein Schaden oder das Begehren eine bestimmte Sache besitzen zu wollen. Aufgrund dieses Impulses verlässt der Held seine gewohnte Umgebung und begegnet seinem Schenker. Dieser überreicht ihm ein Zaubermittel, welches den Held bei der Suche nach dem Wunschobjekt unterstützt. Schließlich kommt es zum Zweikampf zwischen ihm und seinem Gegner, woraufhin die Rückkehr und die Verfolgung folgt. Nachdem er erfolgreich alle Prüfungen bestanden hat, besteigt er den Thron und heiratet in vielen Fällen eine Zarentochter.<sup>61</sup> All jene Märchen, die dieses Schema widerspiegeln, entsprechen demnach dem Typus des Zaubermärchens. Die einzelnen narrativen Einheiten (Funktionen) belaufen sich, laut Propp, auf 31. Diese müssen nicht vollständig sein, jedoch einer gleichbleibenden Abfolge gehorchen.<sup>62</sup> Erwähnt sei an dieser

---

<sup>59</sup> Vgl. Ebda.: 25.

<sup>60</sup> Propp, Vladimir (1972): *Morphologie des Märchens*. München, Wien: Carl Hanser Verlag.

<sup>61</sup> Vgl. Merkmale des Zaubermärchens nach Propp (1987): 14.

<sup>62</sup> Vgl. hierzu Propp, Vladimir (1972): *Morphologie des Märchens*. München, Wien: Carl Hanser Verlag.

Stelle, dass Propp sich in seinen Ausführungen ausschließlich mit dem russischen Märchen befasst.

Im Folgenden wird eine Methode vorgestellt, die ebenfalls dabei helfen soll, sich den Märchen strukturalistisch zu nähern. Das Zaubermärchen sowie die restlichen Märchenformen werden durch ein Typensystem kategorisiert. Dieses ermöglicht den Märchenforschern einen leichten und organisierten Umgang bei der praktischen Arbeit. Dabei wird jede Erzählung mit einer international gängigen Typennummer versehen.<sup>63</sup> Da das System von dem finnischen Märchenforscher Antti Aarne entwickelt wurde und anschließend von dem US-amerikanischen Volkskundler Stith Thompson erweitert worden ist, heißt es Aarne-Thompson-Index (AaTh). Nachdem 2004 der deutsche Literaturwissenschaftler und Erzählforscher Hans-Jörg Uther dieses Typensystem erneut überarbeitet hat, wird es gegenwärtig auch Aarne-Thompson-Uther (ATU) genannt.

Thompson veröffentlichte 1961 in seinem Werk *The Types of the Folktale. A classification and bibliography* die dritte Überarbeitung dieses Systems. Da diese Auflage im Vergleich zur Ersterscheinung von Aarne (1910) den siebenfachen Umgang bietet, nennt Lüthi Thompson den „Linné der Märchenforschung“.<sup>64</sup> Der Volkskundler ordnet die Märchen- und Schwankgruppen indem er ihnen einen Nummernbereich zuteilt. Er beginnt mit den *Tiermärchen* (Animal Tales/Nr. 1-299). Diese untergliedert er erneut in Themenbereiche. Die zweite Hauptgruppe fasst die *Eigentlichen Märchen* (Ordinary Folk-Tales/Nr. 300-1199) zusammen. Thompson unterteilt sie in Zaubermärchen, legendenartige Märchen, novellenartige Märchen und Märchen von dummen Teufeln oder Riesen. Dabei wird jede dieser Gruppen ein weiteres Mal aufgespalten. Die dritte Hauptgruppe befasst sich mit den *Schwänken* (Nr. 1200-1999). Thompson ergänzte die Gruppe der *Formelmärchen* (Formula Tales/Nr. 2000-2399) und die der *kleinen Gruppe* (Unclassified Tales/Nr. 2400-2499).<sup>65</sup> Dieses System erleichtert die Arbeit der Märchenforscher und Literaturwissenschaftler erheblich. Jedoch gibt es auch Kulturgruppen, die von dieser Methode der Katalogisierung ausgeschlossen sind. So benötigt beispielsweise die Literatur Zentralafrikas und Ozeaniens ein eigenes Typenregister. Abschließend bleibt zu erwähnen, dass dem Zaubermärchen *Schneewittchen* die Nummer 709 zugeteilt worden ist. Damit gehört es zu den Erzählungen der Gruppe: *andere übernatürliche Momente*.

---

<sup>63</sup> Vgl. Lüthi (2004): 16.

<sup>64</sup> Ebda.: 16.

<sup>65</sup> Vgl. Ebda.: 16f.

Nachdem sich dieses Kapitel ausführlich mit den verschiedenen Märchentypen und Systemen beschäftigt hat, die die Arbeit mit dieser Gattung hervorgebracht haben, wird im Folgenden auf einen Kritikpunkt eingegangen, der unweigerlich mit der zauberhaften Erzählung verbunden ist: Die Grausamkeit in Märchen.

## 2.4 Grausamkeit in Märchen

Märchen werden seit vielen tausenden Jahren von Generation zu Generation weitergegeben. Der Fund eines Papyrus aus der Zeit um 1700 v. Chr. verrät, dass Pharao Cheops, der Erbauer von Ägyptens mächtigster Pyramide, Märchen hoch schätzte.<sup>66</sup> Besonders in der Zeit als das Lesen nur den oberen Schichten möglich war, hatten sie einen hohen Wert, da sie lange Zeit mündlich überliefert worden sind. Dieser hat sich bis in die Gegenwart bewehrt und zeigt, dass es sich hierbei um eine außergewöhnliche Literaturgattung handelt. Seit jeher dient sie vor allem der Unterhaltung sowie der Erziehung der nachfolgenden Generation. Wie bereits im Punkt 2.1 *Kinder- und Hausmärchen von den Brüdern Grimm* erwähnt, adressiert diese zauberhafte Erzählgattung Kinder ebenso wie Erwachsene. Doch wenn es um den schärfsten Kritikpunkt der Märchen geht, sorgt man sich in erster Linie um die kindliche Seele. Die Grausamkeit in Märchen spaltet seit Jahrzehnten die Meinungen der Eltern, Pädagogen, Erziehungsforscher und Psychologen.<sup>67</sup> Das Kind wird wie in keiner anderen Generation zuvor so intensiv behütet, beobachtet und so ist zu hoffen, beachtet, wie in der heutigen. Bereits vor der Geburt ist alles für die ersten Jahre des Babys vorbereitet. Im Kinderzimmer befindet sich ausschließlich pädagogisch wertvolles Spielzeug, die Kleidung besteht aus reiner Biobaumwolle und oft scheint nur ein Montessori Kindergarten die einzig richtige Lösung für den Sprössling zu sein. Mütter lesen und beraten sich mit Ärzten, Hebammen und Apothekern über die bestmögliche gesundheitliche Versorgung ihres Schützlings und kommen nicht herum sich stets mit anderen Familien zu vergleichen. Der Streit um die kindgerechte Lektüre scheint sich wie von selbst im Kindergartenalter zu entfachen und spaltet die Gemüter. Während einige besorgte Eltern um die Seele ihres Kindes bangen, die bei den grausamen Märchenerzählungen der Grimms Schaden nehmen könnte, befürworten andere wiederum das Märchen als sinnvolle Bereicherung. Wie können Eltern, die stets das Beste für ihre Kinder wollen, so unterschiedlich über den Wert des traditionellen Volksmärchens denken?

---

<sup>66</sup> Vgl. Philip, Neil (2001): Märchen aus aller Welt. München: Dorling Kindersly Verlag GmbH, S. 10.

<sup>67</sup> Vgl. Hantschick, Margrit (1996): Umgang mit Märchen. Was Grimms Märchen Erwachsenen mitteilen und wie Kinder sie verstehen. Offenburg: Jasmin Eichner Verlag, S. 33.

Fest steht, dass die Grimmschen Märchen gewalttätige Elemente wie Folter, Mord und Kannibalismus beinhalten. Steffen Martus zieht in seiner Biografie über das Geschwisterpaar folgende Bilanz: „Rohe Gewalt, Skrupellosigkeit, Dummheit und Heimtücke wirken als mächtige Triebe.“<sup>68</sup> Kinder stoßen eine alte Frau in den Ofen und lassen sie jämmerlich verbrennen, während die böse Stiefmutter in glühenden Schuhen so lange tanzen muss, bis sie tot zu Boden fällt, „sie steigern absichtlich das Strafmaß der bösen Königin ins Grausam-Gräßliche, ins wahrhaft Sadistische.“<sup>69</sup>

Verständlich, dass Eltern nach dem Sinn solcher Darstellungen fragen. Sie können sich offenbar nicht vorstellen, ihrem Kind friedlich eine Geschichte zu erzählen, die von Mord und Hass handelt. Ein Geschwisterpärchen, das eine Alte tötet und Stiefmütter, die ihre Ziehtöchter umbringen wollen, finden besorgte Eltern pädagogisch nicht sinnvoll. Die Bestrafung des Bösen um jeden Preis ist dabei, meiner Ansicht nach, der kritikwürdigste Punkt. In einem Grimmschen Märchen, so scheint es, muss der Gegner bestraft werden, da sonst kein Happy End folgt. Diese denkwürdige Moral kann von Eltern leicht in Frage gestellt werden und folglich eine Distanzierung zu den traditionellen *Kinder- und Hausmärchen* bewirken. In Zeiten wie diesen sei es wichtig nach diplomatischeren Lösungen der Konflikte zu suchen. Solche Eltern sehnen sich, meines Erachtens, danach ihren Kindern Geschichten vorzutragen, die einen friedlichen Ausgang für Gut und Böse bereithalten. Ihr Nachwuchs soll danach sinnen, das Böse zu bekehren und es von seinem zerstörerischen Weg abzubringen. Ein gemeinsames Glück ist, ihrer Ansicht nach, ein erstrebenswertes Ende für ein Kindermärchen.

Bereits zu Lebzeiten wurde das Geschwisterpaar für die Grausamkeit in ihren Märchen kritisiert. Die Folge war die Änderung gewalttätiger Szenen und der Neudruck ihrer Sammlung. Mehrmals mussten ihre Märchen umgeschrieben werden, da die Sprache nicht kindgerecht erschien.<sup>70</sup> Für Wilhelm Grimm schienen diese Ausbesserungen wenig problematisch zu sein, er „beharrte schon aus verkaufstechnischen Gründen darauf, dass die *Kinder- und Hausmärchen* kindertauglich seien.“<sup>71</sup> Doch trotz der zahlreichen Abwandlungen, blieb die Skepsis an den Stoffen weiter bestehen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Druck der *Kinder- und Hausmärchen*, seitens der Alliierten, verboten. Sie sahen in der Grausamkeit der Märchen den Keim für die Gräueltaten der Deutschen. Darüber hinaus wurde eine Verbindung zwischen der Verbrennung der Hexe (*Hänsel und*

---

<sup>68</sup> Martus (2009): 7.

<sup>69</sup> Drewermann, Eugen (2003): Schneewittchen. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet. Düsseldorf, Zürich: Walter Verlag, S. 124.

<sup>70</sup> Vgl. Martus (2009): 221f.

<sup>71</sup> Ebda.: 212.

*Gretel*) und den systematischen Tötungen in den Konzentrationslagern gesehen.<sup>72</sup> Doch welchen Stellenwert nahmen Märchen während der NS-Zeit ein? In einem Artikel von Roger Behrens heißt es dazu: „Es existieren sowohl Märchenillustrationen aus dem Nationalsozialismus, auf denen der ritterliche Prinz das arische Dornröschen mit Hitlergruß erweckt, als auch antifaschistische US-Propaganda-Trickfilme, in denen die Märchenfiguren als Karikaturen des arischen Deutschen verhöhnt werden.“<sup>73</sup> Es scheint als würden Märchen gern genutzt, um die Interessen eines Systems zu verdeutlichen. Dabei wird fremdes Gedankengut in die traditionellen Erzählungen gemischt. Eine schlechtere Hetzkampagne hätten sich die Schriftstellerbrüder aus Kassel sicher nicht vorstellen können. Auch wenn vielen Eltern dieser Hintergrund nicht bekannt sein mag, so zeigt er doch, wie Märchen als Machtinstrumente missbraucht werden können.

Eltern sehen es als ihre Aufgaben mit friedensstiftenden Geschichten ihre Kinder auf den rechten Weg zu führen. Sie nehmen die sprichwörtliche Moral von der *Gschiecht* sehr ernst. Sie dient ihnen als das wichtigste Entscheidungskriterium bei der Auswahl der Kinderbücher. Das Misstrauen gegenüber dem traditionellen Volksmärchen scheint daher besonders bei den Eltern begründet zu sein. Sie lehnen die in den Grimmschen Märchen beschriebenen Denkmuster ab, da sie auf die heutige Gesellschaft nicht mehr anwendbar seien. Beispielsweise sehen zum einen Frauen ihre Erfüllung nicht zwingend in einer feierlichen Hochzeit, zum anderen verschleiert das traditionelle Volksmärchen den Aspekt der gleichgeschlechtlichen Liebe vollkommen. Die gegenwärtige Zeit, so scheint es, hat ihre eigenen, aktuellen Probleme und braucht daher neu abgestimmte Denkweisen. Die Konflikte zwischen den Figuren sind ebenfalls kritisch zu betrachten. Besonders die Mutterfiguren nehmen im Märchen negative Rollen ein: Bei *Hänsel und Gretel* ist es die Mutter, die vorschlägt die Kinder im Wald auszusetzen. Bei *Aschenputtel* und *Schneewittchen* sind es die Stiefmütter, die ihre Ziehtöchter hassen. Zwischen beiden Frauenfiguren entwickelt sich ein Konkurrenzkampf. Während die Mutter diesen mit ihrem niederträchtigen Verhalten steuert, befindet sich die Tochter in ihrer passiven Opferrolle. In *Schneewittchen* nimmt die Königin die Zügel lieber selbst in die Hand, nachdem sie den Betrug des Jägers aufdeckt. Zu wichtig ist ihr der Tod ihrer Tochter und zu sehr hängt ihr eigenes Wohl von ihrem Untergang ab. Hartnäckig versucht sie mit Hilfe verschiedenster Mordtechniken ihre Konkurrentin auszuschalten. Wie kommt ein Kind mit solch einer grausam beschriebenen Mutter-Kind-

---

<sup>72</sup> Vgl. Knorr, Wolfram (2008): Herzlos bis ins Herz. Zugriff am: 15.12.2013 unter <http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2008-48/artikel-2008-48-film-herzlos-bis.html>

<sup>73</sup> Roger Behrens (2012): Es war einmal ein Volk. Zugriff am 26.7.2013 unter <http://jungle-world.com/artikel/2012/22/45563.html>

Beziehung zurecht? Die Gewalt zwischen den Figuren findet nicht nur körperlich, sondern auch auf seelischer Ebene statt. Verständlicherweise fällt es nicht allen Eltern gleich leicht ihre Kinder mit so vielschichtigen Grausamkeiten zu konfrontieren. Meines Erachtens, wollen vor allem Mütter ihrem Nachwuchs Schutz und Sicherheit in allen Lebenslagen bieten. Sie wünschen sich zu ihrem Kind eine lebenslange, innige Bindung und befürchten, dass diese Beziehungsmuster ihre Kinder daran zweifeln lassen könnten. Die Rolle der Frau hat sich in den 200 Jahren nach der Veröffentlichung der *Kinder- und Hausmärchen* stark verändert. Dass daher nicht alle Beziehungsmuster zwischen den Figuren zeitgemäß sein können, halten, meines Erachtens nach, viele Eltern für durchaus nachvollziehbar. Martus ist der Ansicht, dass es sich bei der Grimmschen Märchensammlung um ein *Erziehungsbuch* handelt, welches nur für eine „bestimmte Gesellschafts- und Familienform“<sup>74</sup> geschrieben sei: „Die Märchen stiften jene ‚wollüstige Furcht‘ (Goethe), die seit der Spätaufklärung das psychologische Gerüst der Kindheit bildet.“<sup>75</sup>

Fest steht, dass „Volksmärchen ursprünglich kein spezifisches Angebot für Kinder darstellte, sondern durchaus den erwachsenen Zuhörer forderte“<sup>76</sup>, behauptet Manfred Klein in seinem Aufsatz *Märchen/Sagen/Mythen* im Buch *Kinder- und Jugendmedien. Ein Handbuch für die Praxis*. Erst durch die Verschriftlichung und die zahlreichen Änderungen durch Wilhelm Grimm wurde das Märchen kindertauglicher gestaltet. Dennoch sind sie trotz allem für unser gegenwärtiges Verständnis von Kinderliteratur oft zu grausam.

Der Erziehungswissenschaftler und Psychologe Bruno Bettelheim will von all diesen Bedenken nichts wissen und veröffentlicht 1976 sein Buch mit dem Titel *Kinder brauchen Märchen*<sup>77</sup>. In diesem interpretiert er die Werke der Brüder psychoanalytisch und kommt zu dem Ergebnis, dass Märchen für die geistige Entwicklung eines Kindes notwendig sind. Er ist der Ansicht, dass man die Ängste eines Kindes nicht verharmlosen darf. Ähnlich wie der Held im Märchen, durchleben auch Kinder Phasen des Trennungsschmerzes, tobende Rachsucht gegenüber den Erwachsenen und ödipale Konflikte. Durch die Identifikation mit der Märchenfigur fände das Kind einen Weg um Herr über diese Gefühle zu werden. Die Erzählungen bieten Beispiele für die Lösung unüberbrückbarer Schwierigkeiten und zeigen dem Kind einen Weg aus seiner Notlage. Durch die unbewusste Verarbeitung seiner inneren Zerrissenheit findet das Kind eine Möglichkeit, die nächste Entwicklungsstufe zu erreichen.<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Martus (2009): 214.

<sup>75</sup> Ebda.

<sup>76</sup> Grünewald, Dietrich/Kaminski, Winfred (Hg.) (1984): *Kinder- und Jugendmedien. Ein Handbuch für die Praxis*. Weinheim, Basel: Beltz Verlag, S. 471.

<sup>77</sup> Bettelheim, Bruno (16. Aufl., 1993): *Kinder brauchen Märchen*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

<sup>78</sup> Vgl. Ebda.: 12.

Bettelheim beschreibt den Sinn der zauberhaften Erzählung mit Hilfe des psychoanalytischen Persönlichkeitsmodells: „Die Märchen vermitteln wichtige Botschaften auf bewußter, vorbewußter und unbewußter Ebene entsprechend ihrer jeweiligen Entwicklungsstufe. [...] [Z]ugleich lösen sie vorbewußte und unbewußte Spannungen.“<sup>79</sup> Bettelheim sieht das Märchen eng mit Sigmund Freuds Denkansätzen verbunden, folgendermaßen fasst er diese zusammen: „Nur durch mutiges Kämpfen gegen scheinbar überwältigende Widrigkeiten kann es dem Menschen gelingen, seinem Leben einen Sinn abzugewinnen.“<sup>80</sup> Das Märchen spiegelt, seiner Meinung nach, diese Botschaft wider. Wie im wahren Leben muss der Held Krisen und Misserfolge überwinden. Die Steine, die ihm in den Weg geworfen werden, sind wortwörtlich schwer und sperrig. Doch tugendhaft durchsteht er die Zeit des Leidens und wird am Ende für seine Tapferkeit und Standhaftigkeit belohnt. Bettelheim schreibt dazu: „Die Märchen versprechen dem Kind, das den Mut hat, sich auf diese furchterregende, mühevollende Suche zu machen, daß wohlwollende Mächte ihm zu Hilfe kommen werden und daß ihm der Erfolg sicher ist.“<sup>81</sup> Die Aussicht auf einen guten Ausgang ermutigt das Kind und gibt ihm Kraft beim Durchleben seiner eigenen Konflikte. Der Erziehungswissenschaftler meint, dass die Märchen dem Kind Hilfestellungen für seine Probleme anbieten und somit Spannungen entlasten. Dabei entnimmt das Kind dem Märchen genau den Sinn, den es im jeweiligen Lebensabschnitt für wichtig und interessant empfindet. Durch den Wunsch ein Märchen immer wieder hören zu wollen, wird deutlich, dass die darin behandelte Thematik für seine gegenwärtige Entwicklung von hoher Bedeutung ist.<sup>82</sup> Die klare Einteilung in Gut und Böse erleichtert die Identifikation mit der Figur. Zu komplexe Charaktere wären für das Kind nicht verständlich.

Bettelheim betitelt das Märchen als *einzigartige Kunstform*. Wie bei Kunstwerken sei der tiefe Sinn für jeden unterschiedlich.<sup>83</sup> Johannes Wilkes schreibt in seinem Aufsatz über *Märchen und Psychotherapie*: „Die Phantasie des Zuhörers gibt den inneren Bildern die individuelle Prägung, abhängig von seinem Alter, seinem Geschlecht, seinen Vorerfahrungen, seinen inneren Konflikten, Ängsten, Hoffnungen und Wünschen. In jedem Kind entsteht dadurch sein eigenes Märchen.“<sup>84</sup> Er meint, dass Tiefenpsychologen unterschiedlicher

---

<sup>79</sup> Ebda.

<sup>80</sup> Ebda.: 14.

<sup>81</sup> Ebda.: 32.

<sup>82</sup> Ebda.: 19.

<sup>83</sup> Vgl. Ebda.

<sup>84</sup> Wilkes, Johannes (3. Aufl., 2012): Märchen und Psychotherapie. Über die psychologische Deutung und die therapeutische Wirkung der Volksmärchen. In: Günter Lange (Hg.): Märchen. Märchenforschung Märchendidaktik. Band 2. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S.107.

Schulen wie Sigmund Freud, C.G. Jung und Alfred Adler sich den Märchen als Medium bedienen.<sup>85</sup>

Die Grausamkeit ist dabei ein wichtiges Element der Erzählung. Durch eine Verharmlosung dieser würde sich das Kind mit seinen seelischen Problemen nicht ernst genommen fühlen. Es wäre folglich mit seinen inneren Konflikten allein und somit restlos überfordert. In einem Märchenbuch ist das Schicksal der bösen Stiefmutter mit folgenden Worten verharmlost worden: „Und wie sie hineintrat, erkannte sie Schneewittchen, und vor Angst und Schrecken fiel sie tot um.“<sup>86</sup> Statt sich in glühenden Eisenpantoffeln zu Tode zu tanzen, ereilt der eitlen Königin hier ein weitaus milderer Abgang. Am Anfang des Buchs befindet sich kleingedruckt die Bemerkung: *Für Kinder leicht bearbeitet*. Durch die Veränderung der Märchen versucht man, neben der Verharmlosung der Gewalt, die Handlung an die gegenwärtigen Bedingungen und Probleme anzupassen.<sup>87</sup> Diese Form der Manipulation sieht Bettelheim kritisch. Ein Kind ist sich, laut seiner Meinung, seiner Spannung nicht bewusst. Nur die unbewusste Verarbeitung mit Hilfe der Märchen, helfe ihm daher aus dieser Misere.

Meines Erachtens nach, ist es wichtig dem Kind gewisse Konflikte und Krisen zuzumuten. Die Bewältigung dieser gibt ihm die Chance, im geschützten Rahmen, soziale Kompetenzen zu erlangen und zu seiner eigenen Persönlichkeit zu finden. Märchen zu verharmlosen und somit ihre Wirkung zu zerstören, hilft Kindern in ihrer Entwicklung nicht weiter. Märchen, Mythen und Legenden dienen neben der Unterhaltung dazu, Kinder zu belehren und sie unbewusst auf das Leben und seine Abenteuer vorzubereiten. Mit Hilfe von grausamen Handlungen und Begebenheiten, lehrt das Volksmärchen mit Ängsten umzugehen.

Die Gewalt wird vom Kind in ihrer Brutalität nicht erkannt. Es sieht darin lediglich die legitime Bestrafung des Bösen. Die kleinen Zuhörer spüren, aufgrund der Züchtigung, Genugtuung in sich. Sie sind erleichtert und fühlen sich in ihrem Gerechtigkeitsinn gestärkt. Im Kinderbuch *Märchen aus aller Welt*<sup>88</sup> heißt es einleitend: „Der Gedanke, dass es im Leben eine natürliche Gerechtigkeit gibt, macht einen wichtigen Teil des Reizes der Märchen aus.“<sup>89</sup> Der Stand ihrer kindlichen Entwicklung erlaubt es ihnen gelassen auf die Grausamkeiten zu reagieren. Die im Kopf des Kindes entstehenden Bilder gestaltet es selbst nach eigenen Vorstellungen. Aufgrund dieser persönlichen Dosierung an Grausamkeit stehen Kinder dem Märchen sehr offen gegenüber. Realistische Darstellung der Wirklichkeit (z. B.

---

<sup>85</sup> Vgl. Ebda.: 110.

<sup>86</sup> Kipker, Kerstin (15. Aufl., 2011): Mein erstes Märchenbuch. Die schönsten Märchen der Brüder Grimm. Würzburg: Arena Verlag, S. 90.

<sup>87</sup> Vgl. Lange, Günter (Hg.) (2011): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 245.

<sup>88</sup> Philip, Neil (2001): Märchen aus aller Welt. München: Dorling Kindersly Verlag GmbH.

<sup>89</sup> Ebda.: 12.

Nachrichtungssendungen) verstören die kindliche Seele dagegen weit mehr. Anders als Märchen, bieten diese Medienformen kein kindgerechtes strukturelles Verständnis- und Denkmuster. Demnach wird das Kind mit grausamen Momenten konfrontiert, ohne diese beeinflussen zu können. Folglich fühlt es sich machtlos und ängstlich. Versuchen Eltern dieser Angst mit aufmunternder Fröhlichkeit entgegen zu wirken, verursachen sie leider das Gegenteil: Eine zunehmende Verstörtheit beim Kind. Dieses fühlt sich von seinen Eltern nicht verstanden, da die schrecklichen Bilder offenbar keine Furcht bei ihnen auslösen. Das Kind denkt, es sei mit seinen Gefühlen allein. Da seine Eltern sich scheinbar in einer anderen Welt befinden, kann es von ihnen keinen Trost erwarten. Das 1966 gegründete Familienmagazin *Eltern* plädiert dafür, die eigenen Ängste nicht zu verstecken: „Wichtig ist, dass Ihr Kind sich in seinen Sorgen ernst genommen fühlt.“<sup>90</sup> Der deutsche Journalist Tilmann P. Gangloff schreibt in seinem Buch *Schlechte Nachrichten- schreckliche Bilder*<sup>91</sup> über den sinnvollen Umgang mit den Medien. Er ist der Ansicht, dass es die *heile Kinderwelt* nicht gibt. Gerade aus diesem Grund helfen, meines Erachtens, die Märchen. Sie zeigen dem Kind, dass es sich trotz Widrigkeiten, innerer Verstörtheit und Not lohnt an einen glücklichen Ausgang zu glauben. Die jungen Zuhörer fühlen sich mit ihrer Angst nicht allein, da der Märchenheld ähnliche Konflikte zu lösen hat. Bettelheim schreibt dazu: „Das Märchen ist deshalb therapeutisch, weil der Patient zu eigenen Lösungen kommt, wenn er darüber nachdenkt, was die Geschichte über ihn und seine inneren Konflikte zu diesem bestimmten Zeitpunkt in seinem Leben enthält.“<sup>92</sup> Infolgedessen gibt die Erzählung dem Kind Halt und Kraft auf seinem Weg durch widersprüchliche Gefühlslagen.

Wesentlich ist es, Ängste sowie Sorgen zu erkennen und anzusprechen. Da die Gewalt in Märchen, wie eingangs geschildert, bei einigen Rezipienten Besorgnis erregt, ist die Existenz dieses Kapitel durchaus berechtigt. Es spricht eine vermutlich prägnante Schwachstelle des Märchens an, die sich jedoch im Laufe dieser Untersuchung als geistige Bereicherung für Kinder herausstellt hat. Leider tendieren Eltern dazu Märchen aus ihrem persönlichen Blickwinkel zu beurteilen, dieser unterscheidet sich jedoch stark vom kindlichen. Die Fantasie- und Traumwelt ist für die meisten Erwachsene bereits in weite Ferne gerückt und somit oft fremd. Sie handeln nach unterschiedlichen Moralvorstellungen und bewerten die Märchenhandlungen oft anders.<sup>93</sup> Eltern wollen ihren Kindern ein harmonisches Leben bieten

---

<sup>90</sup> Magarete Arlamowski (o.J.): Schreckliche Nachrichten Kindern erklären. Zugriff am 29.11.2013 unter <http://www.eltern.de/kleinkind/erziehung/katastrophen-kinder.html>

<sup>91</sup> Gangloff, Tilmann P. (2002): *Schlechte Nachrichten, schreckliche Bilder. Mit Kindern belastende Medieneindrücke verarbeiten*. Freiburg: Herder.

<sup>92</sup> Bettelheim (1993): 33.

<sup>93</sup> Vgl. Ebda.: 37.

und versuchen daher sie von Gewalt und Grausamkeit fern zu halten. Doch diese einseitige Erziehung kann auch nur einseitige Charaktere hervorrufen.<sup>94</sup> Daher ist es wichtig, den Kindern wieder mehr Freiraum für ihre Entfaltung zuzusprechen. Sie brauchen neben körperlicher Bewegung und Nahrung auch Nährstoffe für ihren Geist. Gute, wie *schlechte* Gedanken plagen die kleinen Zuhörer. Grausame Vorstellungen benötigen ihren Raum. Das Kind will sich gedanklich mit Rache und Mord auseinandersetzen und Bilder im Kopf entstehen lassen. Diese Gedankenspiele sind Teil der kindlichen Entwicklung und gehören zum Heranwachsen dazu. Bietet sich dem Kind dazu keine Möglichkeit, kann es zu Persönlichkeitsstörungen kommen. Bettelheim betont: „Wenn das unbewusste Material jedoch bis zu einem gewissen Grad ins Bewusstsein treten und in der Phantasie durchgearbeitet werden kann, verringert sich die Gefahr, daß es sich selbst oder anderen Schaden zufügt.“<sup>95</sup> Das *Böse* sollte daher angesprochen werden, um es nicht zu mystifizieren. Felicitas Betz schreibt in ihrem Buch *Märchen als Schlüssel zur Welt*<sup>96</sup>: „Über das Märchen bekommen die Kinder Impulse für die Gestaltung ihres seelischen Gleichgewichts – was den künftigen Erwachsenen sehr zugute kommen wird.“<sup>97</sup> Der deutsche Theologe und Psychoanalytiker Eugen Drewermann sieht den Gewaltbezug im Grimmschen Schneewittchen wie folgt:

„Es gibt im „Schneewittchen“ allem Anschein nach etwas, das menschlich tiefer rührt als all das Grausig-Gräßliche seiner äußeren Handlung und das uns selbst zeigen kann, *wie* es zu lesen ist: eben nicht als „historisches“ Faktum einer fernen, wenn auch noch so „sagenhaften“ Vergangenheit, sondern als Seelenbild einer äußerst gefährdeten Reifung zur Liebe, als eine Einladung zum Verstehen gerade und auch der unheimlichen Möglichkeiten des menschlichen Erlebens und als ein Versuch, statt auf die Hände der Handelnden, in ihre Herzen zu schauen.“<sup>98</sup>

Da eine tiefenpsychologische Analyse den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, ist zu hoffen, dass die zahlreichen Anführungen und Darlegungen dieses Kapitel ausreichend genug sind, um die Legitimierung der Grausamkeiten in Märchen zu rechtfertigen.

Darüber hinaus soll die Untersuchung die Kritiker Grimmscher Erzählungen anregen, sich dem Märchen wieder vertrauensvoll zu öffnen. Märchen sind ein lebendiges Gut der Menschheit und dienen als hilfreiche Wegweiser und Unterhalter in vielen Lebenslagen. Die Werke der Grimms thematisieren zeitlose Problematiken und verweisen durch ihren positiven Ausgang auf den Aspekt des Zukunftsglaubens. Im Jahr 2005 wurden die fünf erhaltenen persönlichen Handexemplare von der UNESCO zum Weltdokumentenerbe erklärt. Noch immer

---

<sup>94</sup> Vgl. Ebda.: 13.

<sup>95</sup> Ebda.

<sup>96</sup> Betz, Felicitas (1977): Märchen als Schlüssel zur Welt. Eine Auswahl für Kinder im Vorschulalter. Handreichung für Erzieher. Lahr: Verlag Ernst Kaufmann.

<sup>97</sup> Ebda.: 12.

<sup>98</sup> Drewermann (1997): 13.

ist ihre Sammlung das am meisten verkaufte deutsche Buch weltweit. Da die *Kinder- und Hausmärchen*, wie namentlich beschrieben, alle im Haushalt ansprechen, sollten auch Erwachsene zurück zur zauberhaften Erzählung finden, um ihre Nachkommenschaft für diesen Kulturschatz begeistern zu können.

### 3. Die Faszination des Schneewittchen-Mythos

Nachdem die Geschichte des (Schneewittchen-)Märchens, die Erzählgattungen sowie strukturalistischen Zugriffe der Märchenforschung vorgestellt wurden, bot das vorherige Kapitel zusätzlich die Darlegung einer vermeintlichen Schwachstelle des Märchens: die Grausamkeit. Nachdem diese entschärft und durch zahlreiche Argumente als legitim dargestellt wurde, widmet sich die folgende Untersuchung der Faszination des Schneewittchen-Mythos. Das Märchen mit der Nummer 53 genießt einen hohen Beliebtheitsgrad, wodurch sich dieser begründet, klärt das anschließende Kapitel *3.1 Schneewittchen – eines der beliebtesten Märchen im deutsch- und US-amerikanischen Raum*. Die Untersuchung deckt neben den Aspekten der allgemeinen Begeisterung am Schneewittchen-Stoff auch seine Wandlungsfähigkeit auf, welche es der Heldin ermöglicht in unterschiedliche Kontexte eingebettet zu werden.

Darüber hinaus bietet das Kapitel eine Übersicht über die wichtigsten deutschen und US-amerikanischen Schneewittchen-Verfilmungen von 1902 – 2012. Durch die zahlreichen Veröffentlichungen könnte jeder Generation in beiden Kulturkreisen ein Schneewittchen-Film zugeschrieben werden (*3.2 Jede Generation hat ihren Schneewittchen-Film*). Dieser Aspekt unterstreicht zusätzlich die Beliebtheit und Faszination dieses Grimmschen Märchens. Abschließend werden die drei Filmbeispiele vorgestellt, die im Hauptteil die Grundlage für die vergleichende Filmanalyse stellen. Um ihre politischen und sozialen Bedingungen in der Analyse zu berücksichtigen, wird auf ihren jeweils relevanten Entstehungskontext Bezug genommen (*3.3 Schneewittchen-Verfilmungen – Begründung der Beispielwahl*).

#### 3.1 Schneewittchen – eines der beliebtesten Märchen im deutsch- und US-amerikanischen Raum

„Kaum ein anderes Märchen der Grimm-Sammlung hat so viel Sekundärliteratur auf den Plan gerufen. Seine Titelheldin ist jedenfalls die beliebteste, meistillustrierte, meistverfilmte, aber auch vielfach parodierte und verkitschte Figur der Kinder- und Hausmärchen. Schneewittchen ist wohl auch dasjenige Grimmsche Märchen, das von seinen Herausgebern die meisten Zusätze und Erweiterungen erfahren hat.“<sup>99</sup>

Dieses Zitat des deutschen Erzählforscher Lutz Röhrich scheint allein schon Erklärung genug zu sein, warum sich diese Arbeit dem Schneewittchen-Märchen widmet. Doch wollen wir der Frage nach seiner Popularität weiter auf den Grund gehen. Es soll anhand vielfältiger Aspekte

---

<sup>99</sup> Röhrich, Lutz (2002): und weil sie nicht gestorben sind... Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen. Köln: Böhlau, S. 242.

untersucht werden, ob die im Zitat genannte Behauptung standhält. Dass die Grimmschen Märchen im deutschsprachigen Raum seit ihrer Entstehung gelesen und geachtet werden, wird im Kapitel über die Kinder- und Hausmärchen (2.1 *Kinder- und Hausmärchen von den Brüdern Grimm*) deutlich. Sie gehören zum Gemeingut unserer Literatur und finden sich daher in vielen Bibliotheken deutschsprachiger Haushalte wieder. Doch wie sehr – und vor allem warum – sticht das Märchen von der schönen Tochter und der bösen Stiefmutter unter anderen Klassikern, wie Dornröschen und Aschenputtel, hervor? Im Folgenden soll gezeigt werden, wie sich dieser scheinbar einzigartige Ruhm erklären und aufrecht halten lässt. Welche Rückschlüsse können auf die Struktur einer Gesellschaft gezogen werden, die ein Märchen mit Neid- und Hassmotiven favorisiert? Ein Märchen, in der es der heranwachsenden Generation schwer gemacht wird ihren Platz einzunehmen, die jedoch auch am Ende über das alte System triumphiert. Da die Arbeit drei Filme aus dem US-amerikanischen Kulturkreis fokussiert, wird der Raum der Untersuchung entsprechend erweitert: Es soll zusätzlich gezeigt werden, seit wann das Märchen für den nordamerikanischen Markt interessant wurde und welchen Stellenwert es seitdem besitzt. Der Märchenfilm wird als eines der ältesten Filmgenres in Deutschland bezeichnet. Eine der ersten deutschen Produktionen ist das Märchen *Schneewittchen*<sup>100</sup> (D 1908). Eine weitere Verfilmung, die sich speziell an das Kinderpublikum wendet, folgte 1928.<sup>101</sup> In den USA begann man sich bereits 1902 den deutschen Grimms und ihrem Märchen von der schwarzhaarigen Prinzessin zu nähern.

„The cinematic discourse about ‚Snow White‘ and the essence of beauty began almost as soon as the film industry was established. According to some sources, there was an early 1902 silent *Snow White* and also a 1914 film, *The Legend of Snow White*; neither has been recovered or been restored.“<sup>102</sup>

Als erste Verfilmung eines Grimmschen Märchens, erhält *Schneewittchen* eine gewisse Sonderstellung in den USA. Eine Position, der es bis heute gerecht wird. Die Tatsache, dass es zu den meistadaptierten Märchen der Vereinigten Staaten gehört, unterstreicht die Bedeutung dieser zauberhaften Erzählung.

Die Vereinigten Staaten von Amerika litten während der 30er und 40er Jahre des 20. Jahrhunderts unter der Great Depression. Der „Schwarze Donnerstag“ (1929) zog die Bevölkerung in eine tiefe Wirtschaftskrise „and America’s innocence and dedication to the Protestant work ethos were being put to the test.“<sup>103</sup> Ein Viertel der Bürger war arbeitslos, die

---

<sup>100</sup> *Schneewittchen* (D 1908) Produktion Heinrich Ernemann AG.

<sup>101</sup> Regie und Produktion Alf Zengerling. Vgl. hierzu: 3.2 *Jede Generation hat ihren Schneewittchen-Film*.

<sup>102</sup> Zipes, Jack (2011): *The Enchanted Screen. The unknown history of fairy- tale film*. New York: Routledge, S. 117.

<sup>103</sup> Ebd.: 121.

Löhne fielen um die Hälfte und die Landwirtschaft büßte hohe Erträge ein. Zeitgleich zu dieser Misere entstand in den Studios von Walt Disney eine Neuheit: Der erste abendfüllende Zeichentrickfilm der Filmgeschichte wurde produziert. Ein interessantes Faktum ist, dass sich Disney ausgerechnet für das Schneewittchen-Sujet entschieden hat. Der Film *Snow White and the Seven Dwarfs* (USA 1937) feiert bis heute große Erfolge und hat nachhaltig das Bild von Schneewittchen geprägt.

„In cinematic terms, *Snow White and the Seven Dwarfs* was resounding success and a landmark in animation history. Realistic and smooth human actions were successfully combined with caricature and exaggeration for the first time.“<sup>104</sup>

Glaukt man einer Legende, so hat sich der 15-jährige Walter Elias Disney 1917 in Kansas City den Stummfilm *Snow White* (1916) gemeinsam mit einem großen Publikum in der Versammlungshalle der Stadt angeschaut.<sup>105</sup> Diese Bilder sollen ihn derart begeistert und geprägt haben, dass Disney sich später für einen eigenen Schneewittchen-Film entschied. Doch waren es vor allem finanzielle Gründe, die dafür sprachen einen langen Film zu produzieren: „Walt Disney’s decision to develop a feature-length animated film had as much to do with practical economics as with his aesthetic interest in the newly developed possibilities of the art form.“<sup>106</sup> Das Kapitel 3.3.1 geht auf den Entstehungskontext dieses Zeichentrickfilms näher ein.

In Deutschland wurden seitdem zahlreiche Kino- und Fernsehproduktionen hergestellt. Selten vergehen 10 Jahre, in denen kein Schneewittchen-Film veröffentlicht wird. Im Jahr 1961 feiert der DEFA-Film *Schneewittchen* Premiere. Bis heute ist er einer der erfolgreichsten Märchenfilme der Deutschen Film AG und fester Bestandteil des alljährigen vorweihnachtlichen Fernsehprogramms. Bei der Betrachtung weiterer Schneewittchen-Verfilmungen fällt auf, dass sich dieses Grimmsche Märchen als recht wandelbar erweist. Daraus resultiert, dass unterschiedliche Zielgruppen adressiert werden. Der Erotikfilm *Schneewittchen... doch ein Flittchen* (BDR 1969) von Rolf Thiele lässt bereits anhand des Titels und seiner Altersfreigabe ab 16 Jahren, auf einen sexuellen Zugang zum Märchenstoff schließen. Wenn auch reich an erotischen Anspielungen, versteht sich die Parodie *7 Zwerge-Männer allein im Wald* (D 2004), als Familienfilm. Der 85-minütige Streifen zählt zu den

---

<sup>104</sup> Inge, M. Thomas (2004): *Walt Disney’s Snow White and the Seven Dwarfs*. In: *Journal of Popular Film and Television*. Heft 32:3, S. 139.

<sup>105</sup> Vgl. Wright, Terri Martin (1997): *Romancing the tale: Walt Disney’s Adaption of the Grimms’ „Snow White“*. In: *Journal of Popular Film and Television*. Heft 25:3, S. 100.

<sup>106</sup> Inge (2004): 132.

erfolgreichsten deutschen Filmen des Jahres 2004.<sup>107</sup> Dieser Zuspruch wird durch einen weiteren Teil honoriert. Der Film *7 Zwerge - Der Wald ist nicht genug* (D 2006) thematisiert die Zeit nach dem Happy End. Auch diese Produktion wurde gut besucht und landete daher auf dem dritten Platz der erfolgreichsten deutschen Filme des Jahres 2006.<sup>108</sup> Ein ebenfalls auf komischen Elementen aufbauender Film ist *Mirror Mirror* (Spieglein Spieglein – die wirklich wahre Geschichte von Schneewittchen, USA 2012). Die Tatsache, dass dieser nur 2 Monate vor einem weiteren US-amerikanischen Schneewittchen-Blockbuster-Film erscheint, unterstreicht einmal mehr die Beliebtheit und Relevanz dieses Märchens. Im Mai 2012 feiert *Snow White and the Huntsman* in London Premiere. Als eines der drei Hauptbeispiele wird das Werk von Rupert Sanders im weiteren Verlauf der Arbeit eine wichtige Rolle spielen. Noch im selben Jahr wird der Low-Budget-Fantasy-Film *Grimm's Snow White* (USA 2012) veröffentlicht. Des Weiteren findet sich das Sujet in einer Vielzahl von US-amerikanischen Serien wieder, wie beispielweise in *Once Upon a Time*<sup>109</sup> und *Grimm*<sup>110</sup>.

Die Wandelbarkeit der Schneewittchen-Thematik ist enorm. Es scheint, als würden unzählige Zielgruppen Antworten in der Erzählung rund um die schöne Königstocher und ihrer boshaften Stiefmutter finden. Die Geschichte lässt sich scheinbar in jede Zeit und jeden Kontext einbetten. So genießt der mit dem Ehrenoscar gekrönte Disney-Film, die DEFA-Produktion von 1961 sowie die deutsche Komödie *7-Zwerge* anhaltenden Erfolg. Neben der Gestaltung als Familien-, Märchen- und Erotikfilm, wurde die Grimmsche Erzählung auch als düsterer Fantasy- (*Snow White- A tale of terror*, USA 1997) und Horrorfilm (*Snow White: A Deadly Summer*, USA 2012)<sup>111</sup> adaptiert. Eines haben die Verfilmungen gemein: Sie wecken, allein durch ihren Bezug zum Grimmschen Märchen, Interesse. Der Begriff *Schneewittchen* ruft etwas vermeintlich Vertrautes hervor und dient daher den Filmschaffenden als Eyecatcher.

Eine 2007 veröffentlichte Umfrage des Esseners Literaturmagazins *Bücher* ergab, dass *Schneewittchen* das bekannteste und zugleich beliebteste Märchen ist. Befragt wurden 1006

---

<sup>107</sup> Vgl.: Deiseroth, Regine (2005): Auswertung der Top 50-Filmtitel des Jahres 2004 nach soziodemografischen sowie kino- u. filmspezifischen Informationen. Zugriff am 07.04.2014 unter [http://www.ffa.de/downloads/publikationen/top\\_50\\_filme\\_2004.pdf](http://www.ffa.de/downloads/publikationen/top_50_filme_2004.pdf)

<sup>108</sup> Vgl.: Beigel, Yvonne (2007): Auswertung der Top 50-Filmtitel des Jahres 2006 nach soziodemografischen sowie kino- u. filmspezifischen Informationen. Zugriff am 07.04.2014 unter [http://www.ffa.de/downloads/publikationen/top\\_50\\_filme\\_2006.pdf](http://www.ffa.de/downloads/publikationen/top_50_filme_2006.pdf)

<sup>109</sup> US-amerikanische Fantasyserie von Edward Kitsis und Adam Horowitz.

<sup>110</sup> US-amerikanische Krimiserie von Stephen Carpenter, David Greenwalt und Jim Kouf.

<sup>111</sup> *Snow White: A Deadly Summer*, USA 2012, R: David DeCoteau. Dieser Low-Budget-Film wurde nur auf DVD veröffentlicht.

Bundesbürger über 18 Jahre.<sup>112</sup> Ebenfalls ist *Schneewittchen* in den zahlreichen TV-Shows ein Favorit auf den ersten Platz. Die ZDF-Sendung *Deutschlands fantastische Märchenshow* kürte 2011 das Märchen als berühmtestes. Demnach ist es beliebter als Harry Potter<sup>113</sup> (2. Platz) und Hänsel und Gretel (3. Platz).<sup>114</sup>

Bei solch einem medialen Erfolg ist es verständlich, dass die Spielzeugindustrie reagiert. Dank spezieller Crossmedia-Verfahren ist Disneys Darstellung der *Snow White* längst zur Ikone<sup>115</sup> geworden. Der Erfolg des Films sowie die professionelle Vermarktung der Schneewittchen-Figur tragen zur Schaffung und Aufrechterhaltung dieses Mythos bei. Ein Mythos „kann infolge seiner gefühlsmäßig-unreflektierten Verankerung in stärkerem Maße als eine intellektuelle Erkenntnis das Verhalten einer größeren Zahl von Menschen in ähnlichen sozialen Situationen koordinieren und festigen.“<sup>116</sup> Das durch Disney geprägte Bild der jungen Prinzessin findet sich auf unzähligen Produkten wieder und wird zwangsläufig, häufig unbewusst, dem Disney-Märchen zugeordnet. Der US-amerikanisch Konzern Mattel, der besonders durch seine Barbies bekannt geworden ist, liefert dem Spielzeugmarkt eine Barbiepuppe im typischen Disney-Outfit (Abb. 3). Das deutsche Unternehmen Playmobil entwickelt ebenfalls ein Spielzeug: Das Märchen-Set Schneewittchen (Abb. 4). Dabei gibt es die schöne Prinzessin und ihre sieben Zwerge nicht nur in Plastik, sondern auch aus Holz. Der deutsche Holzspielzeug-Konzern Ostheimer produziert die acht Figuren in einem Set (Abb. 5). Die Liste der Schneewittchen-Spielzeuge (*narrative environment*) ließe sich noch weiter ausbauen und vertiefen, doch wurde bereits ersichtlich, dass einer der größten US-amerikanischen und deutschen Spielzeughersteller sowie einer der bekanntesten Holzspielzeugkonzerne Deutschlands das Thema bereits aufgegriffen haben, um aus der allgemeinen Beliebtheit des Märchens Profit zu schlagen.

---

<sup>112</sup> Vgl. o.V. (27.11.2007): Märchen-Umfrage: Schneewittchen schlägt Rotkäppchen. Zugriff am 04.04.2014 unter <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/maerchen-umfrage-schneewittchen-schlaegt-rotkaeppchen-a-519966.html>

<sup>113</sup> Harry Potter ist kein Märchen im klassischen Sinn. Es handelt sich um einen Roman der englischen Schriftstellerin Joanne K. Rowling. Da die Autorenschaft somit feststeht, gehört es nicht der Gruppe der Volksmärchen an (vgl. 2.3 Von der Märchentypologie zu strukturalistischen Zugriffen). Vielmehr wird es der Fantasy-Literatur zugeordnet. Interessant ist, dass die ZDF-Sendung „Deutschlands fantastische Märchenshow“ den Begriff des Märchens derart ausdehnt.

<sup>114</sup> Vgl. Elisabeth, Hilde (04.07.2013): ZDF-Märchenshow: Die beliebtesten Märchen der Deutschen. Zugriff am 04.04.2014 unter <http://suite101.de/article/zdf-maerchenshow-die-beliebtesten-maerchen-der-deutschen-a127108>

<sup>115</sup> Der Begriff *Ikone* leitet sich aus dem griechischen Wort „eikón“ her und bedeutet „Bild, Abbild“. Seit dem 19. Jahrhundert hat sich dieser Begriff erweitert und bezieht sich nun auch auf die Bedeutung des Kultbildes.

<sup>116</sup> Hillmann, Karl-Heinz (5. Aufl., 2007): Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart: Kröner, S. 601.



Abb. 2  
Schneewittchen-  
Barbie



Abb. 3  
Märchenset von Playmobil



Abb. 4  
Ostheimer Schneewittchen und die sieben Zwerge

In der Musik lässt sich das Sujet ebenso finden. Im Jahr 1998 wird beispielsweise die Oper *Schneewittchen* nach Robert Walser von Heinz Holliger in Zürich uraufgeführt. Die deutsche Rockband *Rammstein* veröffentlicht 2001 ein Musikvideo mit dem Titel *Sonne*. Die darin vorkommende Frauenfigur weist klare Parallelen zur Märchengestalt auf (äußerlich durch schwarze lange Haare, rote Lippen, Disney-Kostüm). Die Bandmitglieder verkörpern im Video die sieben Zwerge, die für Schneewittchens Wohlergehen unter Tage schwer arbeiten müssen. Doch auch andere Bands, wie die deutsch-österreichische Gruppe *Chamber*, thematisieren das Märchen in einem ihrer Songs genannt *The Truth About Snow White*.

Die Untersuchungen belegen, dass die Motive des Schneewittchen-Märchens omnipräsent sind. Sie sprechen in ihrer Vielfalt ein breites Publikum an. Die Frage nach der Wichtigkeit der Schönheit und der Umgang mit dem (Schein-) Tod sind zentrale Themen, die die Rezipienten, damals wie heute, interessieren. Dabei wurde gezeigt, dass der Zugang sehr verschieden sein kann. Die Thematik ist zeitlos und zugleich hochaktuell. In dieser Eigenschaft scheint der Kern für den Erfolg dieses Märchens zu liegen. Es beschreibt den Weg einer Heldin, die trotz Hass und Neid, durch Geduld und Liebe, am Ende Glück erfährt. Ein Lebensweg der Rezipienten Mut und Inspiration für ihre Lebenssituation geben könnte.<sup>117</sup> Die Summe dieser Eigenschaften macht *Schneewittchen* zu einem der bedeutendsten und faszinierendsten Märchen. Die eingangs genannte Behauptung von Lutz Röhrich lässt sich somit bestätigen.

Das nächste Kapitel bietet einen Überblick zu den wichtigsten deutschen und US-amerikanischen Schneewittchen-Verfilmungen der letzten 112 Jahre.

<sup>117</sup> Die Psychologie arbeitet auf verschiedenste Weise mit dem Schneewittchen-Märchen. Die Psychologen Angela und Theodor Seifert zeigen in ihrem Buch *Wie verletzte Gefühle heilen können*, Wege, mit denen anhand von Schneewittchen-Elementen, Paarbeziehungen geholfen werden kann. Siehe hierzu: Seifert, Angela/ Theodor (2002): *Wie verletzte Gefühle heilen können*. Stuttgart, Zürich: Kreuz Verlag.

## 3.2 Jede Generation hat ihren Schneewittchen-Film

Aufbauend auf dem vorherigen Kapitel, wird im Folgenden gezeigt, dass regelmäßig neue Schneewittchen-Adaptionen entstehen. Daraus resultiert, dass jede Generation nach einer eigenen Interpretation des Schneewittchen-Stoffs zu verlangen scheint. Zum besseren Verständnis der Betrachtung wird vorerst das Verständnis des Begriffs *Generation* geklärt, welches dieser Arbeit zu Grunde liegt. Laut dem *historischen Wörterbuch der Philosophie*<sup>118</sup> beschreibt der Begriff die menschliche Geschlechterfolge. Dabei ergebe sich eine Dauer von ca. 33 Jahre pro Generation.<sup>119</sup> Im Werk *Das Konzept der Generation*<sup>120</sup> heißt es: „Der Begriff Generation dient der Selbstbeschreibung moderner Zeit-, Gesellschafts- und Selbstverhältnisse.“<sup>121</sup> In dem *Wörterbuch der Soziologie* wird der Begriff noch weiter eingegrenzt: „Soziolog. ist die G. die Gesamtheit aller ungefähr gleichaltrigen Personen, die ähnliche kulturelle und soziale Orientierungen, Einstellungen und Verhaltensformen aufweisen.“<sup>122</sup>

Dieses Kapitel stellt eine Auswahl an relevanten deutschen und US-amerikanischen Schneewittchen-Verfilmungen vor. Der zu betrachtende Zeitraum erstreckt sich von 1902 bis 2012, wobei die Erarbeitung chronologisch verläuft.

Der erste Schneewittchen-Film wurde im Juli 1902 in den USA veröffentlicht. *Snow White* (USA 1902) ist ein Stummfilm von Siegmund Lubin. 12 Jahre später wird ein weiterer Film fertig gestellt: *The Legend of Snow White* (USA 1914). Quellen dokumentieren, dass in Deutschland 1908 der erste Schneewittchen-Film von der Dresdner Heinrich Ernemann AG produziert worden ist. Der Autor Ron Schlesinger schreibt in einem Artikel zu jenem Film, dass dieser schlicht und preiswert produzierte Märchenrealfilm die Zuschauer faszinierte und in die Kinos lockte.<sup>123</sup> Zwanzig Jahre später folgte ein weiterer Schneewittchen-Stummfilm, der anders als zuvor, speziell das junge Publikum ansprach. Der Regisseur und Produzent Alf Zengerling veröffentlicht *Schneewittchen* (D 1928) pünktlich zu Weihnachten 1928.<sup>124</sup>

---

<sup>118</sup> Bien, Günther (1974): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 3 G – H. Basel: Schwabe.

<sup>119</sup> Vgl. Ebda.: 274.

<sup>120</sup> Parnes, Ohad/Vedder, Ulrike/Willer, Stefan (2008): Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

<sup>121</sup> Parnes/Vedder/Willer (2008): 21.

<sup>122</sup> Hillmann, Karl-Heinz (5. Aufl., 2007): Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart: Kröner, S. 274.

<sup>123</sup> Vgl. Schlesinger, Ron (2013): Als Märchenfiguren sprechen lernten: Vom Stummfilm zum Tonfilm. Zugriff am 03.04.2014 unter <http://suite101.de/article/als-maerchenfiguren-sprechen-lernten-vom-stummfilm-zum-tonfilm-a86312>

<sup>124</sup> Vgl. Schlesinger, Ron (2013): Als Märchenfiguren sprechen lernten: Vom Stummfilm zum Tonfilm. Zugriff am 03.04.2014 unter <http://suite101.de/article/als-maerchenfiguren-sprechen-lernten-vom-stummfilm-zum-tonfilm-a86312>

Einer der ersten Trickfilme, der auf dem Schneewittchen-Märchen basiert, ist eine Produktion der Brüder Max und Dave Fleischer: *Betty Boob in Snow White* (USA 1933). Der Regisseur D. Fleischer distanziert sich von der Grundlage der Grimms und zieht die Handlung ins Kuriose, „Snow White [...] broke clearly with the traditional plot and turned the tragic tale into a hilarious comedy.“<sup>125</sup> Die kesse, sexy Betty Boob stiehlt der unattraktiven Königin mit der langen Nase die Show und wird von allen Figuren begehrt. „Der Film ist voller kleinerer versteckter Gags und Witzchen, die man auf den ersten Blick nicht erkennt [...] Die Vorgänge kommen eigentlich nie zum Stillstand, und der Einfallsreichtum scheint unermesslich zu sein.“<sup>126</sup> Die Zeichnungen des 7-minütigen Films stammen von Roland Crandall. Während dieser Film noch in schwarz-weiß gedreht worden ist, erfreut sich der Walt Disney-Film von 1937 froher und lebendiger Farben. Der 83 Minuten lange Film *Snow White and the Seven Dwarfs* gilt als Meilenstein in der Filmgeschichte und ist einer der drei Hauptbeispiele dieser Arbeit.

„The power and importance of *Snow White and the Seven Dwarfs* does not reside in any challenge to accepted mores. It is to be admired as a piece of cinematic art, a miraculous bringing together of collaborative talents under the guiding intelligence of a creative genius to produce a film that continues to charm and generation after generation of new viewers.“<sup>127</sup>

Das Kapitel 3.3.1 *Entstehungskontext Snow White and the Seven Dwarfs (1937)* widmet sich den politischen und sozialen Hintergründen des Films.

In Deutschland entsteht zu Beginn des Zweiten Weltkrieges der Film *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (D 1939). Der Realfilm hält sich streng an die Grimmsche Vorlage und weist Bezüge zu dem kurz zuvor erschienenen Disney-Film auf. Ein interessantes Faktum ist, dass der König zu Beginn der Handlung in den Krieg zieht. Hitler lässt seine Truppen am 1. September 1939 Polen überfallen und sorgt somit für den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Während der Zeit des Wirtschaftswunders entstehen in beiden deutschen Teilen Schneewittchen-Filme. Im Jahr 1955 wird in der BRD unter der Regie von Erich Kobler der Film *Schneewittchen und die sieben Zwerge* veröffentlicht. Das Schloss Neuschwanstein war einer der Drehort für die traditionelle Verfilmung des Märchens. Der bis heute berühmtere Film aus dieser Zeit ist *Schneewittchen* (DDR 1961). Die 1946 in Potsdam-Babelsberg gegründete DEFA produzierte den Film komplett im Studio. Der Regisseur Gottfried Kolditz hält sich ebenfalls an die Textvorlage der Grimms und ergänzt einzelne Handlungsstränge und Figuren. Beispielsweise wird die verschwenderische Lebensweise am Hof durch die

---

<sup>125</sup> Zipes (2011): 117.

<sup>126</sup> Maltin, Leonard (1982): *Der klassische amerikanische Zeichentrickfilm*. München: Wilhelm Heyne Verlag, S. 195.

<sup>127</sup> Inge (2004): 142.

Gegenüberstellung des armen Personals hervorgehoben und gleichzeitig kritisiert (vgl. Grundgedanke des Sozialismus: Ablehnung einer Klassengesellschaft und positive Hervorhebung des Proletariats).

In den USA entsteht im gleichen Jahr die Komödie *Snow White and the Three Stooges* (USA 1961). Das Werk des Regisseurs Walter Lang tritt in große Fußstapfen und wird unweigerlich mit seinem erfolgreichen Vorgänger verglichen. So schreibt die *The New York Times* zum Kinostart: „This is not the old ‚Snow White‘, but a painless, often arresting extraction.“<sup>128</sup>

Ein Jahr später wird der deutsch-schweizerische Musikfilm *Schneewittchen und die sieben Gaukler* (BDR CH 1962) veröffentlicht. Der Regisseur Kurt Hoffmann distanziert sich dabei von der historischen Grundlage und verschiebt die Handlung in die Alpen. Der Erotikfilm *Schneewittchen... doch ein Flittchen* (BRD 1969) von Rolf Thiele erscheint sieben Jahre später. Ein weiterer Erotik- und Fantasyfilm wird kurz darauf produziert: *Dornwittchen und Schneeröschen* (BRD 1970). Der „frech-frivole Farbfilm“<sup>129</sup> von Erwin Klein ist nach eigenen Angaben „kein Film für Sexmuffel“<sup>130</sup>. Wiederrum ein Jahr später wird der Kurzfilm *Schneewittchen* (BRD 1971) von Rudolf Jugert veröffentlicht. Der 18-minütige Film hält sich streng an die Grimmsche Stoffvorlage und zeigt am Ende den Tanz der bösen Königin in glühenden Eisenpantoffeln.

Im Rahmen der US-amerikanischen Märchenfilmreihe *Faerie Tale Theatre*, wurde gegen Ende des Kalten Krieges die Folge *Snow White and the Seven Dwarfs* (USA 1984) herausgegeben. Der Film gehört der dritten Staffel an und orientiert sich stark am Grimmschen Original. Drei Jahre später wird ebenfalls ein Schneewittchen-Film veröffentlicht, der Teil einer Filmreihe ist. Unter der Regie von Michael Berz entsteht der *Cannon Movie Tales: Snow White* (USA 1987). Dieser 85-minütige Märchenfilm ist eine US-amerikanisch-israelische Koproduktion. Das Werk ist das zweite Hauptbeispiel dieser Arbeit und wird somit im weiteren Verlauf eine wesentliche Rolle spielen. Das Kapitel 3.3.2 *Entstehungskontext Snow White (1987)* beleuchtet die Hintergründe dieses Musical-Films genauer.

Der erste Film nach der Wiedervereinigung beider deutscher Staaten ist *Schneewittchen und das Geheimnis der Zwerge* (D CZ 1992). Die deutsch-tschechische Kooperation unter der Regie von Ludvik Ráza basiert auf dem Schneewittchen-Märchen der Kassler

---

<sup>128</sup> Thompson, Howard (01.07.1961): *Snow White and the Three Stooges* (1961). ‚Snow White and the Three Stooges‘ Opens. Zugriff am 08.04.2014 unter <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C07E0DA1730EE32A25752C0A9619C946091D6CF>

<sup>129</sup> Text auf dem Cover der Kauf-DVD.

<sup>130</sup> Text auf dem Cover der Kauf-DVD.

Schriftstellerbrüder, wird jedoch durch zusätzliche Handlungsstränge aus anderen Märchen erweitert (Ergänzung des Narrenbildes aus dem tschechischen Märchen *Prinz Bajaja* der Schriftstellerin Bozena Nemcova).

In den USA wird zehn Jahre nach der letzten großen Schneewittchen-Produktion der Fantasyfilm *Snow White: A Tale of Terror* (USA 1997) veröffentlicht. Der Regisseur Micheal Cohn orientiert sich an der Stoffvorlage der Grimms, bereichert jedoch die Erzählung durch zahlreiche Spezialeffekte. Das Resultat ist eine gruselige Verfilmung, die mit einer Altersfreigabe von 12 Jahren das ältere Publikum adressiert. Ein weiterer Fantasyfilm ist die Produktion *Snow White* (USA CAN 2001) von der Regisseurin Caroline Thompson. Der US-amerikanisch-kanadische Film ist demnach das erste vorgestellte Werk, welches von einer Frau produziert worden ist. Die Vorlage der Grimms wurde dabei um diverse Handlungsstränge ergänzt.

Die deutsche Filmlandschaft wird zu Beginn des 21. Jahrhunderts erstmals durch eine komische Verfilmung des Schneewittchen-Sujets bereichert. 2004 kommt der erste Teil der Trilogie *7 Zwerge* in die Kinos. Die Komödie *7 Zwerge-Männer allein im Wald* (D 2004) orientiert sich nur in groben Zügen an dem klassischen Urtext und stellt das Leben der Zwerge in der Vordergrund. Zwei Jahre später folgt der zweite Teil *7 Zwerge-Der Wald ist nicht genug* (D 2006). Im September 2014 soll der dritte Teil von und mit Otto Waalkes in die Kinos kommen, voraussichtlich mit dem Titel *Der 7bte Zwerg*.

Das Jahr 2012 ist das Jahr der Schneewittchen-Adaptionen in den USA. Der Märchenfilm *Mirror, Mirror* (USA 2012) zieht die Motive der Grimmschen Erzählung leicht ins Lächerliche und erzielt somit eine lustige Wirkung beim Publikum. Der zweite Hollywoodfilm aus diesem Jahr ist *Snow White and the Huntsman* (USA 2012). Der Film unter der Regie von Rupert Sanders ist das dritte und letzte Hauptbeispiel der anschließenden Analyse. Das Kapitel 3.3.3. *Entstehungskontext Snow White and the Huntsman (2012)* widmet sich dem als Zweiteiler konzipierten Film, dessen Fortsetzung voraussichtlich 2015 erscheint. Der Low-Budget-Film *Grimm's Snow White* (USA 2012) von Rachel L. Goldenberg ist ein Mockbuster<sup>131</sup> zu den eben genannten Hollywoodproduktionen. Der vierte US-amerikanische Schneewittchen-Film aus diesem Jahr trägt den Titel: *Snow White: A*

---

<sup>131</sup> Mockbuster ist die Bezeichnung eines Low-Budget-Films der oft zeitlich mit einer großen Blockbuster-Produktion erscheint und dessen Inhalt einfach und auf billiger Weise wiedergibt. So ist Schneewittchen in diesem Mockbuster beispielsweise eine Blondine, das vermeintliche Herz der jungen Prinzessin lässt die böse Königin den Hunden zum Fraß vorwerfen (Vergleich: Bei *Snow White and the Huntsman*, USA 2012, trachtet die böse Königin nach dem Herz, da die Einverleibung dieses Unsterblichkeit für sie bedeutet). Nach dem Tötungsversuch des Jägers gelangt Schneewittchen, statt zu den Zwergen, zu den Elfen, die ihr in ihrer Behausung helfen.

*Deadly Summer* (USA 2012) und wurde unter der Regie von David DeCoteau als Low-Budget-Horrorfilm produziert.

Die Übersicht verdeutlicht neben den unterschiedlichen Zugängen der Filmemacher auch die Regelmäßigkeit in der Schneewittchen-Verfilmungen im deutschsprachigen Raum und den USA veröffentlicht werden. Da eine Generation, wie einleitend erläutert, einen Zeitraum von ca. 33 Jahren beschreibt, wird ersichtlich, dass sich die eingangs formulierte These bestätigt. Jede Generation kann demzufolge ihre epochenspezifischen Fragen an die jeweilige filmische Umsetzung stellen.

Die soeben genannten Hauptbeispiele dieser Arbeit werden im folgenden Kapitel kurz beleuchtet. Dabei wird die Auswahl der Filme begründet und zusätzlich auf ihren jeweils relevanten Entstehungskontext verwiesen.

### **3.3 Schneewittchen-Verfilmungen – Begründung der Beispielwahl**

Nachdem das vorherige Kapitel einen Überblick über die erfolgreichsten und bekanntesten Schneewittchen-Adaptionen aus dem deutschen und US-amerikanischen Kulturraum geboten hat, wird in diesem Abschnitt der Arbeit erläutert, nach welchen Kriterien die drei Hauptbeispiele gewählt worden sind.

Ein für die Entscheidung wesentlicher Aspekt ist der Zeitpunkt der Entstehung. Allen drei Werken ist gemein, dass sie in einer Zeit des Umbruchs entstanden sind. Grob zusammengefasst ergibt sich daraus folgende Übersicht:

1. *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937)  
Great Depression in den USA, Zuspitzung der politischen Konflikte weltweit, Hitler steuert Deutschland in den Krieg
2. *Snow White* (1987)  
Die Welt zwischen Kalter Krieg und Annäherung
3. *Snow White and the Huntsman* (2012)  
Genderthematik

Des Weiteren ist der Zeitintervall zwischen den Filmen für die Betrachtung entscheidend. Um ein möglichst eindeutiges Ergebnis zu erzielen, wurde auf einen großen Abstand zwischen den Filmen Wert gelegt. Durch die weite Zeitspanne können die unterschiedlichen politischen und sozialen Kontexte einer jeweiligen Epoche klarer aufgezeigt werden. Die beiden ersten Umsetzungen trennt ein halbes Jahrhundert (1937/1987). In dieser Zeit gab es bedeutende politische sowie gesellschaftliche Veränderungen. Nach weiteren 25 Jahren wurde der dritte

Film 2012 veröffentlicht. Zwischen *Snow White and the Huntsman* (2012) und *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) liegen schließlich 75 Jahre, in denen die Politik und die Gesellschaft erhebliche Veränderungen und Umstrukturierungen erfahren haben.

Durch eine kurze Skizzierung der jeweiligen relevanten Entstehungszeit wird im Folgenden auf den gesellschaftshistorischen Kontext eines jeden Films näher eingegangen.

### 3.3.1 Entstehungskontext *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937)



Abb. 5  
Filmplakat 1937

Der Film *Snow White and the Seven Dwarfs* besitzt in vielerlei Hinsicht eine Vorreiterposition. Als erster abendfüllender Zeichentrickfilm gibt er einem neuen Genre eine Form.

„The rough illustrations of Disney cartoons of the 1920s and early 1930s, ridiculous gags, disjointed primitive figures, lack of sound, flat scenes, and static camera were all more or less overcome by the time he came to make *Snow White*.“<sup>132</sup>

Dadurch wird der Film weder an einem Vorgänger gemessen, noch mit einem verglichen. Den darauf folgenden Schneewittchen-Verfilmungen hingegen fällt es schwer, nicht auf den Klassiker bezogen zu werden.

„Walt Disney’s *Snow White and the Seven Dwarfs* appeared in December 1937 and immediately

contributed to the history of film.“<sup>133</sup> Die angewandte Technik beeindruckte durch ihre Neuheit das Publikum: „Pioneering techniques in animation enhanced Disney’s equally innovative interpretation of the Grimms’ story.“<sup>134</sup> Der für die gesamte Familie konzipierte Film entstand in einer Zeit der schweren Krise: „The adults, after all, controlled the money, and these were Depression years when little was left for family diversion.“<sup>135</sup> Die Handlung des Märchens beschreibt den Sieg eines neuen Systems (Schneewittchen) über ein veraltetes (Königin). Hier könnten Parallelen zur US-amerikanischen Gesellschaft gezogen werden, die ebenfalls neue Lösungen und Methoden brauchte, um die Krise, bedingt durch einen überraschenden Kurssturz der New Yorker Börse, zu überwinden. Die Great Depression

<sup>132</sup> Zipes (2011): 121.

<sup>133</sup> Wright (1997): 98.

<sup>134</sup> Ebda.

<sup>135</sup> Inge (2004): 138.

beschreibt Bernd Stöver in seinem Buch *United States of America. Geschichte und Kultur*<sup>136</sup> als eine Naturkatastrophe, die über die USA hereinbrach und im gesamten Land für Armut und Niedergeschlagenheit sorgte. „In Pennsylvania lebte ein Drittel der Bevölkerung von der Fürsorge. In Chicago waren 40 Prozent der Einwohner oder 700 000 ohne Arbeit.“<sup>137</sup> Die Zeit gilt als die „schwerste Wirtschaftskrise der USA und der gesamten Welt, die gleichzeitig ungeahnt weitreichende politischen und psychologische Konsequenzen hatte.“<sup>138</sup> Die US-Bürger sehnten sich aufgrund dieser Misere nach Zerstreuung und Abwechslung. Das Kino war für viele, trotz der wirtschaftlich schlechten Lage, ein Zufluchtsort, um auf andere Gedanken zu kommen und die Sorgen zu vergessen. So besuchten im Erscheinungsjahr von *Snow White and the Seven Dwarfs* 61 Prozent der Amerikaner wöchentlich einmal das Kino.<sup>139</sup> Die Nachfrage an neuen Filmen war in den USA groß:

„In den dreißiger Jahren wurden in Hollywood jährlich über 500 Spielfilme produziert, obwohl die Auslandsnachfrage nach amerikanischen Filmen zurückging. Der heimische Markt erwies sich als nahezu unersättlich.“<sup>140</sup>

Nicht nur in den USA war die Krise durch die schlechten wirtschaftlichen Bedingungen zu spüren, auch in Europa gab es zahlreiche Probleme, die nicht zuletzt Folgen des Ersten Weltkrieges waren. Dieser hatte viele Länder finanziell schwer zugesetzt und sie teilweise bankrott hinterlassen.<sup>141</sup> Aufgrund der großen Not und Hoffnungslosigkeit schlossen sich in Deutschland immer mehr Menschen der Nationalsozialistischen Partei an, die durch gezielte Propaganda für sich warb. Zudem hatte das große Wettrüsten begonnen, welches zunehmend Angst unter der Bevölkerung verbreitete. Während Deutschland unter der Führung von Hitler geradewegs in einen Krieg steuerte, herrschte in Spanien ein erbitterter Bürgerkrieg. Die Sowjetunion stand unter dem gnadenlosen Regime von Stalin und Japan führte Krieg mit China.

Angesichts der angespannten politischen Lage auf dem gesamten Erdball, scheint es verständlich, dass das US-amerikanische Kulturprogramm vor allem eins erfüllen musste: Ablenken von den Problemen des Alltags. Der Film *Snow White and the Seven Dwarfs* ist auffallend fröhlich und positiv gestaltet. Dies ist vor allem der Musik zu verdanken, die zur Handlung einen gewissen Schwung und Elan beiträgt und zudem leicht im Gedächtnis bleibt.

---

<sup>136</sup> Stöver, Bernd (2. Aufl., 2013): *United States of America. Geschichte und Kultur. Von der ersten Kolonie bis zur Gegenwart*. München: C. H. Beck Verlag.

<sup>137</sup> Raeithel, Gert (1989): *Geschichte der nordamerikanischen Kultur. Vom New Deal bis zur Gegenwart 1939-1988*. Band 3. Weinberg, Berlin: Quadriga Verlag, S. 8.

<sup>138</sup> Stöver (2013): 379.

<sup>139</sup> Vgl. Raeithel (1989): 118.

<sup>140</sup> Ebda.: 112.

<sup>141</sup> Vgl. Stöver (2013): 379.

„At the same time, he [Walt Disney, Anm. J.W.] simplified the plot for family audiences and re-cast the tragic-comic tale as a sentimental love story and musical promoting industriousness and innocence.“<sup>142</sup>

### 3.3.2 Entstehungskontext *Snow White* (1987)

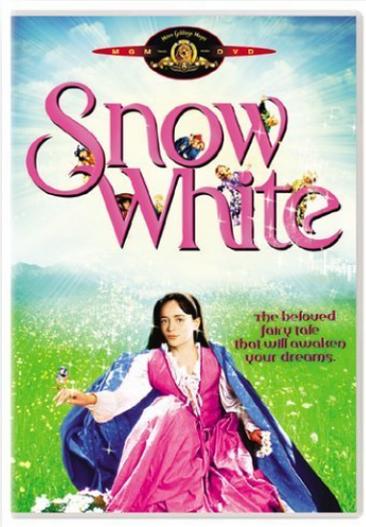


Abb. 6  
Filmplakat 1987

Ein halbes Jahrhundert später wird der Film *Snow White*, als Folge der Filmreihe *Cannon Movie Tales* veröffentlicht. Die Filmlandschaft hat sich seit dem unaufhaltsam weiterentwickelt. Der Märchenfilm ist in den 80er Jahren ein beliebtes Format. Wie bereits bei Disney, spielt auch in diesem Film die Verwendung von gezielt eingesetzter Musik eine große Rolle. Die Märchenreihe *Cannon Movie Tales* produzierte von 1986-1989 Filme, die auf den Märchen der Brüder Grimm und Charles Perrault basieren. Die Hauptrollen werden von US-amerikanischen sowie britischen Schauspielern übernommen, während israelische Darsteller die kleineren Figuren mimen. Von den 15 geplanten Folgen wurden nur 9 veröffentlicht.

Zwischen dem Disney-Film und dieser Adaption liegen 50 Jahre in denen die USA an mehreren kriegerischen Auseinandersetzungen beteiligt war. Besonders sind die südostasiatischen Kriege in Korea und Vietnam hervorzuheben, die tiefe Wunden in der US-amerikanischen Bevölkerung hinterließen.

Betrachtet man den historischen Hintergrund der späten 80er Jahre, so wird schnell bewusst, dass dies ebenfalls eine hochbrisante Zeit war. Der seit einigen Jahrzehnten andauernde Kalte Krieg zwischen den USA und der Sowjetunion verbreitet in der nördlichen Hemisphäre anhaltende Angst unter den Mitmenschen.

„Mit der Entwicklung von immer mehr, immer größeren und immer schneller einsetzbaren Nuklearwaffen rückte die Sorge, dass die USA und mit ihnen die ganze Welt, wie man sie kannte, tatsächlich vernichtet werden könnte, über Jahrzehnte in den Mittelpunkt aller politischen Überlegungen.“<sup>143</sup>

<sup>142</sup> Zipes (2011): 121.

<sup>143</sup> Stöver (2013): 463.

Zwar kam es bis zur Beendigung des Eisernen Vorhangs zu keinem militärischen Angriff, doch die gegenseitige Bedrohung sorgte für Verunsicherung. Demnach wurden bereits die teils heftigen Debatten über ein Abkommen zur Kontrolle der Kerntechnik als Vorstufe zum Dritten Weltkrieg bezeichnet.<sup>144</sup> Der Ost-West-Konflikt zeichnete sich durch zahlreiche Eskalations- und Entspannungsphase aus. Doch schließlich gab es mit dem sukzessiven Auflösen des Ostblocks ab 1985 Hoffnung auf eine baldige Lösung. Beide Regime versuchten sich langsam einander anzunähern. Im September 1987 beispielsweise besuchte Erich Honecker als erster Staatschef der DDR Westdeutschland. Der neue sowjetische Generalsekretär Michael Gorbatschow sendete zu seinem Amtsantritt im Jahr 1985 klare Zeichen der Entspannung und Annäherung.

„Gorbatschow zeigte seine historische Größe, als klar wurde, dass er die Erwartungen, die durch die versuchte Umgestaltung der Sowjetunion (Perestroika) und die neue Offenheit (Glasnost) geweckt worden waren, nicht einhalten konnte er aber dennoch seine Reformen fortführte.“<sup>145</sup>

Mit dem endgültigen Zerfall der UdSSR im Jahr 1991 wurde der Kalte Krieg zwischen den Ost- und Westmächten beendet.

### 3.3.3 Entstehungskontext *Snow White and the Huntsman* (2012)



Abb. 7  
Filmplakat 2012

Eine der aktuellsten Schneewittchen-Adaptionen ist *Snow White and the Huntsman*. Wie bereits erwähnt wird er fast zeitgleich mit einer weiteren Verfilmung des Schneewittchen-Sujets veröffentlicht. Diese besondere Situation macht es für das Werk nicht einfach, da es oft unmittelbar mit dem Märchenfilm *Mirror Mirror* verglichen wird. Im Allgemeinen ist diese Verfilmung düsterer gestaltet, als die meisten anderen Adaptionen. Die langen Kampfszenen der mutigen Schneewittchen-Figur im Gefecht gegen die Diktatur der bösen Stiefmutter prägen das Bild des Fantasyfilms. Zum Kinostart in den USA schreibt der *The New York Times*-Kritiker A.O. Scott:

---

<sup>144</sup> Vgl. Ebda.: 463.

<sup>145</sup> Ebda.: 476.

„Most of the fairy tales that become fixtures of modern popular culture – including those, like ‚Snow White‘, published by the Brothers Grimm in the early 19<sup>th</sup> century – emerged from the dark, violent folk landscape of early modern Europe. They are fables of innocence, but also of terror, dense with superstition and sexual anxiety. Walt Disney’s justly beloved 1937 animated feature, though it has some spooky, gothic visual touches, expelled most of the demons and turned the heroine into an emblem of chaste and cheerful domestic normalcy. Since then, Hollywood fairy tales have mainly tacked between wide-eyed romanticism and winking self-consciousness.“<sup>146</sup>

Demnach sei der Film aufgrund seiner Gestaltung eine Annäherung an die ursprüngliche Form des Märchens. Die Adaption entfernt sich von der typischen Darstellung Schneewittchens (rote Lippen und weißer Teint) und präsentiert eine nach Gerechtigkeit strebende, emanzipierte Kämpferfigur.

Dieser Aspekt ist im Zusammenhang mit der Veränderung des Frauenbilds zu sehen. Die gesellschaftliche Rolle der Frau hat sich in den letzten Dekaden erheblich verändert. Dies ist nicht zuletzt den zahlreichen Frauenbewegungen des 20. Jahrhunderts zu verdanken.<sup>147</sup> Das weibliche Geschlecht von 2012 sieht sich in einem anderen Licht. Die *moderne* Frau des beginnenden 21. Jahrhunderts hat die Möglichkeit wichtige politische Posten zu besetzen (wie z. B. Außenministerin Madeleine Albright/USA oder Kanzlerin Angela Merkel/D).<sup>148</sup> Aus diesem Grund rückt die Genderthematik immer weiter ins Zentrum gesellschaftlicher Auseinandersetzungen: „Gender – discourses differentiating between male and female, masculine and feminine in relation and mutually constitutive ways – is a major force in the ongoing constitution of states.“<sup>149</sup>

Im November 2012 wurde die US-amerikanische Regierung von Barack Obama durch eine Wiederwahl bestätigt. Obamas Mutter ist eine weiße Amerikanerin, während sein Vater aus Afrika stammt. Als seine Eltern 1961 in Hawaii heirateten, waren „gemischtrassige Ehen in den Continental United States noch weitgehend verboten.“<sup>150</sup> Dieses Gesetz wurde bereits aufgehoben, dennoch verweist dieser Aspekt auf die gesellschaftlichen Veränderungen, die sich in den letzten Jahrzehnten in den Vereinigten Staaten vollzogen haben. Trotzdem geht es der gegenwärtigen US-amerikanischen Wirtschaft schlecht. Folglich sind die innerpolitischen Probleme groß und brauchen dringend konstruktive Ansätze um gelöst zu werden.

---

<sup>146</sup> A.O.Scott (31.05.2012): The Darker Side of the Story. ‚Snow White and the huntsman‘, With Kirsten Stewart. Zugriff am 09.04.2014 unter [http://www.nytimes.com/2012/06/01/movies/snow-white-and-the-huntsman-with-kristen-stewart.html?\\_r=0&pagewanted=1](http://www.nytimes.com/2012/06/01/movies/snow-white-and-the-huntsman-with-kristen-stewart.html?_r=0&pagewanted=1)

<sup>147</sup> Siehe hierzu: Gehmann, Johanna/Vittorelli, Natascha (Hg.) (2009): *Wie Frauenbewegung geschrieben wird. Historiographie, Dokumentation, Stellungnahmen, Bibliographien*. Wien: Löcker. Das Werk liefert eine Übersicht zur Geschichte der historischen Frauenbewegungen, die für die Frauenbewegung seit den 1970 Jahren einen wesentlichen Grundstein legte.

<sup>148</sup> Siehe hierzu: Towns, Ann E. (2010): *Woman and States. Norms and Hierarchies in International Society*. Cambridge: University Press, S. 127f. Die Tabelle 6.1 *Divisions for the advancement of women, 1961-1986* bietet einen zeitlichen Überblick über die Entstehung von frauenverwalteten Beiräten weltweit.

<sup>149</sup> Ebda.: 196.

<sup>150</sup> Stöver (2013): 650.

Doch auch die Außenpolitik hat zahlreiche Probleme zu bewältigen. Als sich 2011 und 2012 verschiedene arabische Nationen des Nahen und Mittleren Ostens sowie Nordafrika gegen ihre Regime auflehnten, entstand für die USA ein neues außenpolitisches Feld. Sie nahmen sich diese Konflikte zum Anlass, um ihre eigenen Interessen in diesem Teil der Erde neu zu bestimmen.<sup>151</sup> Ihren Hauptgegner jedoch sieht die Regierung unter der Führung von Obama in der islamistisch iranischen Diktatur und ihrer Atompolitik.<sup>152</sup> Ein Konflikt der bis in die Gegenwart einer diplomatischen Herangehensweise und Lösung bedarf.

Da die Arbeit den Film als Produkt seiner Entstehungszeit versteht, ist die Betrachtung der politischen und sozialen Ereignisse der jeweils relevanten Epoche für die Analyse essentiell. Wie stark sich das Wechselspiel von Film und Gesellschaft gestaltet, wird die anschließende Untersuchung der Motive klären. Die geschichtlichen Hintergründe dienen dazu als wichtiges Grundwissen, um sich den Filmen zu nähern und die Abweichungen vom Grimmschen Urtext zu erklären.

---

<sup>151</sup> Vgl. Ebda: 656.

<sup>152</sup> Vgl. Ebda.: 659.

## 4. Filmanalyse – Schneewittchen-Filme im Vergleich

### 4.1 Familiäre Ausgangssituation

Der erste Aspekt der vergleichenden Filmanalyse widmet sich der Betrachtung der familiären Ausgangssituation. Der deutsche Historiker Andreas Gestrich schreibt zu Beginn seines Buches *Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert*<sup>153</sup>: „Alle Gesellschaften benötigen Institutionen, die ihre biologische und ihre soziale Reproduktion miteinander verknüpfen. Die wichtigste dieser Institutionen ist die Familie.“<sup>154</sup> Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet das Kapitel die Rolle der Familie in der Gesellschaft. Doch wie sieht es mit ihrer Struktur und ihrem Aufbau aus? Im Folgenden wird kurz die deutsche Familiengeschichte im Wandel der Zeit vorgestellt. Zeitlich erstreckt sich der zu betrachtende Zeitraum vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart.

Der Begriff *Familie* etablierte sich erst im 18. Jahrhundert in die deutsche Alltagssprache. Zuvor beschrieb das Wort *Haus* die Gesamtheit aller Personen, die unter der Führung eines Hausvaters, zusammen lebten (vgl. *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*).<sup>155</sup> Bereits nach römischem Recht war der Vater der Machthaber innerhalb eines Familienverbandes: „Der Vater als Held, der Vater als Krieger – der Vater früherer Zeiten war in der Familie die Verkörperung Gottes, ein wahrer Wundertäter, ein Herrscher über die Familie.“<sup>156</sup> Darauf aufbauend erstaunt es kaum, dass körperliche Gewalt noch bis ins 18. Jahrhundert als eine Eigenschaft des Vaters galt, die gesetzlich legitim war.<sup>157</sup> Erst mit dem Aufkommen der Aufklärung und der Romantik im 19. Jahrhundert änderte sich die Auffassung von Ehe und Familie. Die Hochzeit von Mann und Frau sollte von nun an auf der Grundlage einer freien Entscheidung basieren, deren Fundament die Liebe war, statt ein Pakt unter Vätern. Wenngleich diese Vorstellung anfangs eher Theorie als Praxis war, so bedeutete sie dennoch einen langsamen Wandel. Die wachsende Bedeutung der Familie im Bürgertum trug auch zu einer deutlichen Unterscheidung beider Geschlechtergruppen bei. „Passivität, Emotionalität und Mütterlichkeit galten als typisch weibliche Merkmale, während für Männer Aktivität, Rationalität und Berufsorientierung kennzeichnend sein sollten.“<sup>158</sup> Die Aufklärung stützte ihr

---

<sup>153</sup> Gestrich, Andreas (3. Aufl., 2013): *Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert*. In *Enzyklopädie Deutscher Geschichte*. Band 50. München: Oldenburg Verlag.

<sup>154</sup> Ebda.: 1.

<sup>155</sup> Vgl. Ebda.: 4.

<sup>156</sup> Roudinesco, Elisabeth (2008): *Die Familie ist tot - Es lebe die Familie*. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 22.

<sup>157</sup> Vgl. Labouvie, Eva/Myrrhe, Ramona (Hg.) (2007): *Familienbande – Familienschande*.

<sup>158</sup> Gestrich (2013): 6.

Fundament auf weltlichen Auffassungen und Denkweisen. Daher verschwand zunehmend „die religiöse Auffassung von der besonderen Stellung des Hausvaters[...].“<sup>159</sup> Der Vater vertrat die Familie nach außen und repräsentierte ihre Einheit. Die französische Psychoanalytikerin Elisabeth Roudinesco ergänzt: „Der Vater als Abbild Gottes war durch den *pater familias* ersetzt worden, und damit war der Weg frei zu einer Dialektik der Emanzipation, von der zunächst die Frauen und danach auch die Kinder profitierten.“<sup>160</sup> Die Zeit der Kindheit stand seit dem Aufkommen der Aufklärung unter einem anderen Licht. „Sie [die Kinder, Anm. J.W.] wurden zum Symbol des unentfremdeten Menschen und damit zum Garanten einer besseren Zukunft [...] Im 19. und 20. Jahrhundert wich dieser ursprünglich emanzipatorische Ansatz schließlich einer pathetischen Sentimentalisierung von Kindheit.“<sup>161</sup> Die Funktion und Rolle des Vaters geriet zunehmend aus den alteingesessenen Fugen. Die deutsche Philosophin und Theologin Andrea Günter nennt die Industrialisierung als Wendepunkt des väterlichen Rollenbildes. Durch die schwere wirtschaftliche Lage stiegen viele Familienoberhäupter sozial ab und konnten für ihre Familien nicht mehr aufkommen. „Die Einsicht wuchs, dass Müttern eigene Rechte und ökonomische Selbstständigkeit zuerkannt werden müssten.“<sup>162</sup> Diese Entwicklung hatte zur Folge, dass der Staat und die Gesellschaft neue Einrichtungen hervorbrachten. „Die erzieherische Zuständigkeit des Vaters übernahmen jetzt gesellschaftlich oder staatlich eingesetzte Ersatzväter wie Sozialarbeiter, Lehrer, Pädagogen und Staatsmänner, die sich dabei als Vater fungierten.“<sup>163</sup> Nach dem Ersten und Zweiten Weltkrieg mussten, durch den Männermangel bedingt, Frauen neue Tätigkeitsfelder übernehmen. Durch den wirtschaftlichen Aufschwung waren die „Mütter jenseits der Ehebezüge ökonomisch besser gestellt.“<sup>164</sup> Durch die Frauenbewegung des letzten Jahrhunderts wurde die Rolle der Mutter und besonders die der Kinder neu diskutiert. Doch auch die Vaterrolle ist im Prozess sich neu zu definieren. Der Trend zeigt, dass immer mehr Väter von ihrer einst vordergründigen Aufgabe – die Versorgung der Familie – Abstand nehmen und sich vermehrt ihrer Familie und der Kindererziehung zuwenden. Neue Karenzmodelle für Väter unterstützen diese Entwicklung. Doch auch neue Familienmodelle halten Einzug in die Gesellschaft und werden zunehmend akzeptiert. So wird die Ein-Eltern-Familie gesellschaftlich anerkannt und staatlich durch finanzielle Zuschüsse unterstützt.

---

<sup>159</sup> Ebda.: 5.

<sup>160</sup> Roudinesco (2008): 42.

<sup>161</sup> Gestrich (2013): 38.

<sup>162</sup> Labbouvie/Myrrhe (2007): 193.

<sup>163</sup> Ebda.

<sup>164</sup> Ebda.

Die einstige Tabuisierung der Sexualität ist seit den 60er Jahren passé. Seither wird sie in der Kinder- und Jugendliteratur, im Unterricht sowie auch in den meisten Familien offen diskutiert. Die Kirche hat ihren Einfluss zunehmend verloren und verzeichnet immer mehr Austritte. Die Ehe ist längst nicht mehr das Fundament einer jeden Partnerschaft und wird immer häufiger durch eine nicht-eheliche Lebensgemeinschaft ersetzt. „Die Ehe hat all den Glanz eingebüßt, den ihr einst ihr Status als geheiligte Institution verliehen hatte, und liegt nun in einem stetigen Abwärtstrend.“<sup>165</sup> Durch Scheidung bzw. Trennung kommt es gegenwärtig vermehrt zu sogenannten Patchwork-Familien. Bei dieser Form der Stieffamilie ist mindestens ein Kind eines Elternteils aus einer früheren Partnerschaft. Auch ist es in einigen Ländern homosexuellen Paaren möglich, durch Adoption, eine Familie zu gründen. Durch diese vielfältigen Modelle lässt sich nach der Zukunft der traditionellen Familie fragen. Gestrich nimmt zu dieser Thematik Stellung: „Ob es [...] wirklich zu einer Entfamiliarisierung der Gesellschaft oder nur zu einer Pluralisierung der Familienformen kommen wird, ist in der Familiensoziologie noch umstritten.“<sup>166</sup> Roudinesco schreibt in ihrem Buch *Die Familie ist tot – Es lebe die Familie*<sup>167</sup>, dass die Gestalt dieses Verbundes sich gegenwärtig äußerlich verändert. Jedoch betont sie:

„Doch all das verhindert nicht, daß die Familie heute als die einzige Sicherheit gilt, auf die niemand verzichten kann und auch nicht will. Die Familie wird geliebt, erträumt und begehrt, und das von Männern, Frauen und Kindern und unabhängig von sexuellen Orientierung oder Lebenssituation.“<sup>168</sup>

Das hiermit skizzierte mitteleuropäische Familienbild deckt sich mit dem des nordamerikanischen Raums und gilt als Grundlage für die folgende Analyse der familiären Ausgangssituation.

#### 4.1.1 *Schneewittchen* von J. und Wilhelm Grimm (1857)

„Es war einmal mitten im Winter, und die Schneeflocken fielen wie Federn vom Himmel herab, da saß eine Königin an einem Fenster, das einen Rahmen von schwarzem Ebenholz hatte, und nähte.“<sup>169</sup>

Dieser weit bekannte erste Satz des Märchens *Schneewittchen* von den Brüdern Grimm, führt uns direkt in das Geschehen der Handlung. Knapp wird die Umgebung geschildert, in der sich die Königin befindet. Sie führt ein für jene Zeit typisches Frauenhandwerk aus. Vom Blick aus dem Fenster abgelenkt, sticht sie sich in den Finger und wünscht sich aufgrund der

---

<sup>165</sup> Roudinesco (2008): 202.

<sup>166</sup> Gestrich (2013): 3.

<sup>167</sup> Roudinesco, Elisabeth (2008): *Die Familie ist tot - Es lebe die Familie*. Stuttgart: Klett-Cotta.

<sup>168</sup> Ebda.: 203.

<sup>169</sup> Grimm (2010): 258.

„schönen“ Farbzusammenstellung „[...]‘ein Kind so weiß wie Schnee, so rot wie Blut, und so schwarz wie das Holz an dem Rahmen‘[...]“.<sup>170</sup> Der deutsche Psychoanalytiker und Theologe Eugen Drewermann bezeichnet die Figur der Königin als „rätselhafte Gestalt“, die es verdient habe, beachtet zu werden. In Musäus Vorlage findet sich eine zwanzig-seitige Ausführung zur Gräfin (Königin) und ihrer Tochter, während die Grimms sich auf das „Allernotwendigste“ beschränken.<sup>171</sup> Durch die radikale Verknappung des Stoffs durch die Grimms wird bereits im vierten Satz das „Töchterlein“ erstmalig erwähnt. Dieses entspricht äußerlich dem Wunsch der Königin und wurde daher Schneewittchen genannt. Die Königin selbst stirbt bei der Geburt. Von ihrem Ehemann und Vater des Kindes hört man erst im Zusammenhang mit einer neuen Frau etwas: „Über ein Jahr nahm sich der König eine andere Gemahlin.“<sup>172</sup> Diese Erwähnung des Vaters ist die einzige Nennung seiner Figur im gesamten Märchen. Daher lässt sich schlussfolgern, dass das Verhältnis zwischen König und Schneewittchen distanziert ist. Für diese These spricht, dass er seine Tochter (Erstgeborene und einziges Kind) mit dem Jäger allein in den Wald ziehen lässt, ohne dieses Vorgehen zu hinterfragen. Zudem lässt er seine verschwundene Tochter nicht suchen und scheint an einer Aufklärung ihres Verschwindens nicht interessiert zu sein. Schneewittchen ihrerseits sieht sich nicht verpflichtet ihren Vater zur Hochzeit einzuladen sowie ihre Nachfolge als Königin ihres Reiches anzutreten. Die Beziehung ihrer Eltern scheint ebenfalls durch Distanz gekennzeichnet zu sein. Dies lässt sich durch die Auffassung von Zuneigung und Sexualität Anfang des 19. Jahrhunderts erklären. Der Liebesakt galt in erster Linie der Hervorbringung der Nachkommenschaft. Die Voraussetzung dafür war die Ehe, sie „diente der Bändigung der sündigen Sexualität, der Erzeugung und vor allem der christlichen Erziehung von Kindern“<sup>173</sup>. Da verwundert es kaum, dass der Wunsch nach einem Kind nur von der Mutter ausgesprochen wird und nicht in einem Moment gegenseitiger Zuneigung. Drewermann betont, dass die Moral der Grund für die Distanz des Königspaares sei.<sup>174</sup> Ein Kind, so scheint die Königin zu hoffen, befriedigt ihr Verlangen nach körperlicher Nähe. Drewermann, als Psychoanalytiker, legt besonderes Augenmerk auf die Fensterszene im Winter. Diese drücke Wehmut und Trauer aus. „Es ist [...] ein frierendes, unterkühltes Leben, das die Königin da führt, und die ‚Schneeflocken‘ fallen darein wie Tränen, die der Himmel in ihrer Kälte und Einsamkeit weint.“<sup>175</sup> Er geht sogar so weit, dass er das Bild der Königin, umrahmt von einem

---

<sup>170</sup> Grimm (2010): 258.

<sup>171</sup> Vgl. Drewermann (1997): 14.

<sup>172</sup> Grimm (2010): 259.

<sup>173</sup> Gestrich (2013): 28.

<sup>174</sup> Vgl.: Drewermann (1997): 18.

<sup>175</sup> Ebda.: 15.

schwarzen Fenster aus Ebenholz, als das einer Todesanzeige sieht.<sup>176</sup> Den Stich in den Finger der Königin interpretiert er als „symbolische Beschreibung der Empfängnis“, als einen Akt der weder mit Freude, noch mit Glücksgefühlen verknüpft ist.<sup>177</sup> Durch mangelnde Hygiene kam es bis ins 19. Jahrhundert vermehrt zum Ausbruch des Kindbettfiebers. Diesem fällt auch Schneewittchens Mutter zum Opfer.<sup>178</sup>

Den Verlust seiner Gattin scheint der König nach einem Trauerjahr überwunden zu haben. Seine neue Frau wird mit den Worten „schön“, „stolz“ und „übernütig“ beschrieben. Offensichtlich hat der König nicht in erster Linie eine neue Mutter für seine Tochter gesucht, sondern eine repräsentative Frau für sich. Ihre Schönheit ist nur äußerlich und deckt sich nicht mit ihren inneren, hässlichen Charakterzügen. Wie sich die Beziehung zwischen Tochter und Stiefmutter gestaltet, lässt sich nur erahnen. Als der Spiegel zu ihr spricht und sie erfährt, dass Schneewittchen nun die Schönste sei, handelt sie nicht sofort. Erst nach langem Unbehagen und einer Zeit voller „Neid“ und „Hochmut“, entscheidet sie sich zum Kindsmord. Nicht die Schönste zu sein bedeutet für die neue Königin hässlich zu sein. Eine Eigenschaft, die sie aufgrund ihres starken Egos nicht akzeptieren kann. Sie hat Angst vorm Altern und dem damit verbundenen Minderwertigkeitskomplex. Der zweite Analysepunkt *4.2 Königin – Spiegel* geht unter anderem auf die Eitelkeit der Stiefmutter näher ein.

Die somit beschriebene familiäre Ausgangssituation Schneewittchens spiegelt deutlich den Zeitgeist des beginnenden 19. Jahrhunderts wider. Das Familienbild ist noch stark von religiösen Dogmen geprägt. Der Vater verkörpert den kühnen Herrscher, während der Mutter klare weibliche Attribute (Frauenhandwerk, Kinderwunsch) zugeordnet werden.

Aufbauend auf dieser Analyse betrachtet die Arbeit im Folgenden den Zeichentrickfilm *Snow White and the Seven Dwarfs*, der 125 Jahre nach der ersten Publikation des Schneewittchen-Märchens veröffentlicht wurde.

#### **4.1.2 Familiäre Ausgangssituation *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937)**

Zu Beginn des Films *Snow White and the Seven Dwarfs* sehen wir eine Real-Film Einstellung, die ein Märchenbuch zeigt. Durch die Übersicht sehen wir, wie sich das Buch scheinbar von selbst öffnet. Dieser Vorgang verweist auf die Tradition des verschriftlichen Märchens. Jedoch zeigt es auch, dass wir uns nun in eine Zauberwelt begeben, in der andere Gesetzmäßigkeiten gelten. Das schwere Märchenbuch liegt auf einem königsblauen Stoff.

---

<sup>176</sup> Vgl. Ebda.: 18.

<sup>177</sup> Vgl. Ebda.: 18f.

<sup>178</sup> Vgl. Ebda.: 21.

Neben ihm steht ein massiver goldener Kerzenständer. Dieser scheint dem Erzähler als Lichtquelle zu dienen, da es in der innerdiegetischen Zeit dieser Szene noch kein elektrisches Licht gab. Zwischen diesen Insignien, die auf einen adligen Hintergrund schließen, liegt das weiße Buch mit goldenen Ornamenten. Auf dem Buchcover steht der Titel des Märchens *Snow White and the Seven Dwarfs*. Zusätzlich sind im unteren Bereich des Buchdeckels die sieben Köpfe der Zwerge zu sehen. Dabei fällt auf, dass jedem Zwerg sein zugeschriebener Charakter äußerlich anzusehen ist.

Die ersten Seiten des Buchs klären den Zuschauern durch eigenständiges Lesen über die Hintergründe Schneewittchens und ihrer Stiefmutter auf. So heißt es zu Beginn: „ONCE UPON A TIME there lived a lovely little Princess named Snow White. Her vain and wicked Stepmother the Queen feared that some day Snow White’s beauty would surpass her own.“ Durch diese zwei ersten Sätze befindet sich das Publikum bereits mitten im Hauptkonflikt der Handlung. Was die Grimms,



Abb. 8  
Märchenbuch

schon radikal gekürzt und in wenigen Sätzen, zur Vorgeschichte Schneewittchens und ihrer Mutter erwähnen, findet bei Disney keinerlei Beachtung mehr. Die familiäre Ausgangssituation der jungen Prinzessin baut demnach auf der Verbindung zu ihrer Stiefmutter auf. Das Waisenkind Schneewittchen scheint nie Eltern gehabt zu haben. Dieser Eindruck entsteht zum einen durch ihre ungeklärte Herkunft und zum anderen durch die Tatsache, dass sie ihre Abstammung kein einziges Mal hinterfragt. Dabei wurde die bei den Grimms in einem Absatz geschilderte Geburtsszene in aufwändiger Studioarbeit produziert. „The film originally showed Snow White’s mother dying in childbirth; this was cut out from the film at the very last minute.“<sup>179</sup> Disney entschied sich nur schweren Herzens Szenen herauszuschneiden.<sup>180</sup> „Snow White’s origin was omitted from the film for dramatic expediency [...]“. <sup>181</sup> Ursprünglich soll es eine Szene gegeben haben, in der die Mutter sticht und aus dem Fenster schaut, während es draußen schneit.<sup>182</sup> Durchaus hat der hohe Grad an

<sup>179</sup> Maltin, Leonard (4. Aufl., 2000): *The Disney Films*. New York: Disney Editions, S. 29.

<sup>180</sup> Vgl. Maltin (1982): 116. So wurde zusätzlich auch eine Szene eliminiert in der die Zwerge gerade eine Suppe aßen sowie eine weitere in der sie Schneewittchen ein Bett bauten. „Walt fühlte, daß diese zwar unterhaltsamen aber auch unwesentlichen Szenen den geradlinigen Fortlauf der Geschichte behinderten.“

<sup>181</sup> Inge (2004): 136.

<sup>182</sup> Vgl.: Inge (2004): 136.

Härte und Traurigkeit ebenfalls bewirkt, dass die Szene entfernt worden ist. Eine sterbende Mutter zu Beginn eines amüsanten Familienfilms hätte die Stimmung der Zuschauer getrübt und somit Disneys Vision von einem lustigen und positiven Film verfehlt.

Die im Märchenbuch geschilderte Vorgeschichte Schneewittchens fährt wie folgt fort: „So she dressed the little Princess in rags and forced her to work as a Scullery Maid.“ Hier kommt der Aspekt der Vertuschung von äußerlicher Schönheit hinzu. Durch Lumpen versucht die böse Königin, der bei Disney auch Hexenkräfte zugesprochen werden, die Augen der anderen von der jungen Prinzessin abzuwenden. Durch das Tragen der Bediensteten-Kleidung wird ihr der Status als zukünftige Königin aberkannt. Die Verleugnung ihrer wahren Identität ist jedoch nur oberflächlich und kann als Schutzmechanismus der bösen Königin gedeutet werden. Schließlich definiert sie sich und ihre Daseinsberechtigung als Herrscherin über ihr Aussehen. Die Schrift des Märchenbuchs ist altertümlich und verweist erneut auf eine unbestimmte Vergangenheit, in der sich das Märchen zugetragen haben soll. Darüber hinaus sehen wir das Bild einer Reinigungsbürste, auf der eine Krone liegt. Diese paradox wirkende Zusammenstellung beider Gegenstände, symbolisiert die widersprüchliche Situation Schneewittchens. Zum einen ist sie die junge Prinzessin und somit rechtmäßige Thronanwärterin, zum anderen muss sie am eigenen Hof dienen und putzen.

Durch die bescheidene Lebensweise Schneewittchens, erhält sie von den Zuschauern positiven Zuspruch: „Snow White is dressed in rags to gain our sympathy [...]“<sup>183</sup> Im Vergleich zu der einfachen Kleidung des jungen Mädchens, fällt die imposante Robe der eitlen Königin besonders stark ins Gewicht. Doch auch der Aspekt des Eltern-losen Kindes ist ausschlaggebend für die Sympathie gegenüber Schneewittchen. Diese beruht in erster Linie auf der Grundlage von Mitleid. Waisenkinder erwecken beim Publikum verstärkt das Bedürfnis, Schutz und Sicherheit geben zu wollen.<sup>184</sup> In Disneys Biografie, geschrieben von Marc Eliot, heißt es, sein Hauptanliegen gelte „der Heiligkeit der Familie und den tragischen Folgen, die unvermeidlich sind, wenn diese Heiligkeit angetastet wird.“<sup>185</sup> Disney feierte die Geburt seiner Tochter mit einem Geschenk an alle Eltern-losen Kinder. Er beschloss, „daß die erste Vorstellung eines jeden neuen Disney-Films – in jedem Kino – künftig für Waisen gratis sein sollte[...]“<sup>186</sup> Die Waisenthematik findet im Verlauf des Films immer wieder Beachtung.

---

<sup>183</sup> Zipes (2001): 122.

<sup>184</sup> Walt Disney fühlte sich selbst oft wie ein Waisenkind, da er sich von seinen Eltern nicht geliebt fühlte. Als er eines Tages erwarren musste, dass seine Geburtsurkunde bei den Behörden nicht aufzufinden sei, verstärkte sich in ihm das Gefühl. Sein Vater züchtigte ihn Peitschenhieben und seine Mutter sah sich nicht im Stande ihn vor der Gewalt zu bewahren. Siehe hierzu Eliot, Marc (1994): Walt Disney. Genie im Zwielficht. München: Wilhelm Heyne Verlag.

<sup>185</sup> Eliot, Marc (1994): Walt Disney. Genie im Zwielficht. München: Wilhelm Heyne Verlag, S. 18.

<sup>186</sup> Ebda.: 107.

So hilft Schneewittchen beispielsweise einem verirrt Jungvogel zurück zu seinen Eltern zu finden. Als sie die Unordnung im Haus der sieben Zwerge erstmalig erblickt, schlussfolgert sie, dass es sich hier um eine Bleibe verwaister Kinder handeln muss. Chaos, Schmutz und Durcheinander kann es demnach nur geben, wenn Mutter und Vater ihrer Aufsichtspflicht nicht nachkommen.

Das Buch blättert unterdessen eine Seite weiter und so heißt es: „EACH DAY the vain Queen consulted her Magic Mirrow, ‚Magic Mirrow on the Wall, Who is the fairest one of all?‘ and the Mirrow answered.“ Die böse Königin ist demnach, wie bei den Grimms, von höchster Eitelkeit geprägt. Der auf der Buchseite abgebildete Pfau symbolisiert die eitle Königin. Die Vorgeschichte schließt mit dem Hinweis, dass Schneewittchen sicher sei, solange der Spiegel die Königin als Schönste deklariert. Nach diesen Worten sehen wir einen spitzen Dolch am Ende der Seite glänzen. Diese Waffe deutet die drohende Gefahr für die junge Prinzessin an und dient daher als Vorbote des nahenden Unheils. Während die Königin sich jeden Tag in ihrem Zauberspiegel betrachtet, schaut Schneewittchen ihr Antlitz nur ein einziges Mal genauer an: „The only times she sees herself in a reflection is when she peers into the well and is then joined by the prince.“<sup>187</sup> Der Autor Jack Zipes interpretiert diese gemeinsame Reflektion als Anzeichen der wahren Liebe auf den ersten Blick.<sup>188</sup> Im Vergleich zu der Grimmschen Version ist Schneewittchen bei Disney bereits doppelt so alt. „The age of Snow White given the romantic context, had to be moved upward, fourteen being the most frequently mentioned possibility [...]“<sup>189</sup> Demnach beginnt sich ihr Körper in den einer jungen Frau zu entwickeln. Die damit einhergehende Geschlechtsreife ermöglicht es ihr, meines Erachtens nach, bedingt durch das Verlangen nach körperlicher Nähe, schwanger zu werden und somit selbst eine Familie zu gründen. Ihr Gesang (*I'm wishing*)<sup>190</sup> am Brunnen lässt bereits eine solche Sehnsucht deutlich werden. Die Detail-Einstellung des offenen Buches endet mit einer Ablende und verdeutlicht somit den Schluss der in Real-Film gezeigten Vorgeschichte.

Abschließend ist festzuhalten, dass sich die familiäre Ausgangssituation bei Disney aus zwei konträren Frauenfiguren zusammensetzt. Bescheidenheit und Genügsamkeit sind Charaktereigenschaften mit denen sich Schneewittchen stark von ihrer boshaft eifersüchtigen Stiefmutter abgrenzt. Eine männliche Bezugsperson fehlt in dieser Version. „The King is

---

<sup>187</sup> Zipes (2001): 122.

<sup>188</sup> Vgl. Ebda.: 122.

<sup>189</sup> Inge (2004): 136.

<sup>190</sup> Im Original gesungen von Adriana Caselotti. Text: *I'm wishing, For the one I love, To find me, Today, I'm hoping, And I'm dreaming of the nice things, He'll say.*

deleted entirely but the Queen is fully developed in all her vainglory [...].<sup>191</sup> Als Waise und verstoßende Stieftochter muss sie ihren Weg allein gehen. Dabei erhält sie aufgrund ihres unschuldigen und reinen Wesens, im Laufe der Handlung, Hilfe von den Tieren und Zwergen. Das anschließende Kapitel beschäftigt sich mit der 50 Jahre später erscheinenden Version *Snow White* (1987). Die familiäre Ausgangssituation, soviel kann vorweg genommen werden, unterscheidet sich erheblich von den beiden bereits vorgestellten Familienbildern.

#### 4.1.3 Familiäre Ausgangssituation *Snow White* (1987)

Getreu der Version aus dem 19. Jahrhundert befinden wir uns zu Beginn des Films im tiefen Winter. Doch ist die Anfangsszene des Films zugleich das Ende der Geschichte. Das besondere an der Dramaturgie ist, dass die Handlung, durch einen der sieben Zwerge (Erzähler), in einer Rückblende dem Prinzen erzählt wird. Dieser fand den Sarg auf dem Rückweg zum Schloss. Von der Schönheit Schneewittchens gebannt, bittet er die Zwerge ihm alles über die junge Prinzessin zu erzählen. Somit beginnt die Geschichte mit der vom Erzähler als „fair“ titulierten Königin und dem als „weise“ charakterisierten König.

Die Königin sitzt umgeben von ihren Hofdamen am Fenster und schaut den Schneeflocken zu. Die Kamera fährt in einer langen Einstellung rückwärts und schwenkt dabei von links nach rechts, um die Figuren und deren Umgebung zu zeigen. Die Szene findet in einem hellen und großen Raum statt, die Wände sind weiß und heben sich vom hellblauen Fenster- und Türrahmen ab. Die Frauen tragen Kleider aus pastellfarbenen Stoffen. Die Röcke sind lang und liegen auf dem Boden auf. Die ruhigen Farben unterstützen den friedlichen Charakter dieser Szene und drücken die Reinheit sowie Anmut der anwesenden Figuren aus. Gemeinsam weben, nähen und spinnen sie am Spinnrad. Während das Personal tanzt und über den Schnee singt, blickt die Königin verträumt hinaus und stickt. Auf die Frage was sie bedrücke, antwortet sie, dass sie einen Traum hatte. Dieser handelte von einem Baby, welches sie liebevoll im Arm wiegte. Lutz Röhrich schreibt in seinem Buch *Märchen und Wirklichkeit*<sup>192</sup>: „Sehr oft ist *Kinderlosigkeit* die am Anfang des Märchens stehende abnormale Situation [...].<sup>193</sup> So auch bei dem Märchen *Schneewittchen*. Es fällt auf, dass sie bei der Erzählung ihres Kindertraums stets gen Himmel schaut. Der Blick geht über die Kamera hinaus. Dadurch entsteht der Eindruck, dass sie eine höhere Macht mit ihrem Wunsch zu adressieren scheint. Auffallend ist, dass sie von einem weiblichen Kind spricht: „I cuddle

---

<sup>191</sup> Inge (2004): 136.

<sup>192</sup> Röhrich, Lutz (3. Aufl., 1974): *Märchen und Wirklichkeit*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

<sup>193</sup> Röhrich (1974): 234, Hervorhebung im Original.

her in my arms.“ Dieses würde sie, laut ihrer Vision, in typisch weiblichen Fächern (Tanzen und Singen) unterrichten. Die Adlige steht im Vordergrund des Bildes, während ihre Bediensteten im Hintergrund ihren Tätigkeiten nachgehen. Diese Aufteilung drückt die Rangordnung der Figuren aus. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Majestät, daher wird sie größer und vor allen anderen Personen im Raum gezeigt. Die Königin, die standesgemäß eine Krone trägt und sich durch Perlenschmuck äußerlich von ihrem Personal abhebt, berichtet auch davon, wie sie gemeinsam einen Schneemann bauen würden, der dem König gleiche. Eine Gegenüberstellung, die 200 Jahre zuvor noch als respektlos gegolten hätte, soll an dieser Stelle die Eintracht der Herrscherfamilie betonen. Das hier repräsentierte Familienbild ist von Ausgeglichenheit und Harmonie zwischen dem Königspaar geprägt. Dabei fällt auf, dass sich die Königin vordergründig gemeinsame Aktivitäten mit dem Kind wünscht. Sie scheint auf eine Amme verzichten zu wollen, um sich selbst um die Erziehung ihres Wunschkindes zu kümmern. Diese Entscheidung spiegelt ein modernes königliches Familienbild wider, bei dem auch der König seine Pflichten wahrnimmt. Dieser bittet beim Eintreten ins Gemach der Königin die präsenten Hofdamen darum, seine Anwesenheit nicht zu verraten, da er sich von hinten an die Königin anschleichen wolle, um sie zu necken. Dies gelingt ihm, denn vor Schreck über diese ungeahnte Überraschung, sticht sich die Königin in den Finger. Sie kühlt ihre Wunde im Schnee, wobei die roten Blutstropfen auf dem weißen Untergrund einen starken farblichen Kontrast bilden. Durch die Detail-Einstellung sehen wir, wie die Hand des Königs, auf der der Königin liegt und sie gemeinsam den Finger zum Kühlen in den Schnee drücken. Dabei fallen die großen Ringe der beiden auf, die an ihr Eheversprechen erinnern und die damit verbundene Treue in Ewigkeit. Meines Erachtens nach, kann diese Szene auch als Anspielung auf die Zeugung Schneewittchens gesehen werden. Der König legt sich (seine Hand) auf die Königin (ihre Hand) und gemeinsam erzeugen sie einen Blutfleck, der zum einen auf die Empfängnis verweisen könnte und zum anderen auf die Geburt eines Kindes. Dieses wird darüber hinaus die Farben Rot und Weiß als Merkmal tragen. Die Kamera verwendet häufig einen Zoom, so auch in dieser Szene. Durch diesen Effekt werden die Blutflecken näher herangeholt, um sie anschließend in einer Detail-Einstellung vergrößert zu zeigen. Durch dieses Verfahren wird die Bedeutung der Blutflecke für den weiteren Verlauf der Handlung betont.

Während der König seine Gattin im Arm hält, erzählt er ihr, dass er ebenfalls von einem Kind geträumt habe. Der Kinderwunsch wird in dieser Adaption von beiden Elternteilen ausgesprochen. Es wird deutlich, dass im Gegensatz zu der Grimmschen Fassung, körperliche Nähe zwischen dem Paar als legitim gilt. Die Zuneigung für einander verstecken die Eheleute

nicht, sondern lieblosen sich einander sogar vor ihren Bediensteten. Da diese weder verwundert, noch peinlich berührt wegschauen, scheint der Anblick des königlichen Liebespaars für sie ein gewohnter zu sein. Bemerkenswert ist, dass die Trilogie der Farben im Folgenden vom König ausgesprochen wird. Er wünscht sich ein Kind mit Haaren so schwarz wie das Holz des Ebenholzrahmens, mit Wangen so rot wie Blutstropfen und einer Haut so weiß wie Schnee. Vergleichend mit dem Urtext der Grimms fällt auf, dass die Schriftsteller-Brüder den Farben keine körperlichen Entsprechungen zuordnen. In der Fassung von 1857 heißt es: „[...] ‘hätt ich ein Kind so weiß wie Schnee, so rot wie Blut, und so schwarz wie das Holz an dem Rahmen‘ [...]“.<sup>194</sup> Die Adaption aus dem Jahr 2012 wählt interessanter Weise ebenfalls eine eigene Auslegung der farblichen Zuordnung und ergänzt sogar eine vierte Eigenschaft (siehe hierzu 4.1.4 *Familiäre Ausgangssituation Snow White and the Huntsman*). Die Szene am Fenster endet mit einem gemeinsamen Gesang. Das Königspaar blickt gemeinsam Richtung Himmel und singt im Anschluss an sein Gespräch, über ihr im Traum erschienenen Kind „Let it snow!“. Diese Aufforderung kann als Apell für die nun erwünschte Befruchtung gesehen werden. Das Hofpersonal steigt in den Gesang ein und scheint somit den Wunsch der Eheleute unterstützen zu wollen.

Zusammen wiederholen sie mehrmals die Worte „Let it snow“, während die Kamera zurückfährt und die Schneeflocken zeigt, die analog zu den Spermien bei der Befruchtung, niedergehen. Es werden drei goldene Engel sichtbar. Diese christlichen Motive können als Vorbote des baldigen Mutter-Vater-Kind-Trios gesehen werden. Die Arme der himmlischen Figuren sind nach oben gestreckt, wobei ihre Handflächen zu den Wolken zeigen. So



Abb. 9  
Kinderwunsch, 1987

können sie den Schnee bzw. die Befruchtung empfangen. Das Buch *International Film Guide 1987*<sup>195</sup> geht auf die steigende Bedeutung der Familie im Film ein und schreibt:

„Nuclear family obsession

The Family that Never Was seems to be the one resonant chord in the emotional makeup of most of the film-making scene, and forcing the screen to try on different permutations of being together has become a production obsession.“<sup>196</sup>

<sup>194</sup> Grimm (2010): 258.

<sup>195</sup> Cowie, Peter (24. Aufl., 1987): *International Film Guide 1987*. London: The Tantivy Press.

Schneewittchen wird im Frühling geboren. Erneut werden in einer Detail-Aufnahme die Arme der Engelsfiguren gezeigt. Zwischen ihren Händen tropft das tauende Eis hindurch. Die eisige Kälte wird von der Wärme der Sonnenstrahlen abgelöst und neues Leben kann entstehen. Der Frühling steht allgemein für einen Neubeginn. Somit versinnbildlicht ihre Geburt einen Wandel für das Königreich. Dieser geht vorerst mit dem Tod der Königin einher. Während der König seine Erstgeborene stolz dem Volk präsentiert, verschlechtert sich der gesundheitliche Zustand seiner Gemahlin zunehmend. Nachdem er über ihre schlechte Lage informiert worden ist, eilt er umgehend zu ihr. Anders als bei den Grimms, begleitet der König seine Frau beim Sterben. Das Zimmer der Königin wird in einer Totalen gezeigt. Dadurch sehen wir, dass dieser Raum im Vergleich zum Vorigen dunkel, klein und schummrig gestaltet ist. Er ist mit wenigen Lichtquellen ausgestattet, während die Vorhänge der Fenster geschlossen sind. Auf einem Bett mit weißen Lacken und Bezügen liegt die Königin. Trotz der Geburt ist alles rein und sauber. Dieser Aspekt verweist einmal mehr auf die Unschuld und Reinheit der Mutter Schneewittchens. Eine Bedienstete trüpfelt sich kopfhängend die Tränen aus dem Gesicht und deutet somit den schlechten Zustand der Frau an. Plötzlich wird der Vorhang geöffnet. Dadurch wird der Ausdruck in den Gesichtern des Königspaares sichtbar. Durch ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren folgen wir der Unterhaltung des Paares. Die Methode ermöglicht die Darstellung einer intimen Situation, aus der andere Personen ausgeschlossen zu sein scheinen. Wissend über ihren nahenden Tod, fordert sie selbstlos den König auf, sich erneut zu vermählen, da das Kind eine Mutter braucht. Hier wird die Wichtigkeit einer vollständigen Mutter-Vater-Kind-Familie betont. Die Worte „She will need a mother“ drücken die Notwendigkeit einer weiblichen Bezugsperson für ein Kind aus. Die Königin verlangt am Sterbebett nach ihrer Tochter. In einem intimen Moment schauen die Eltern ihre in rosa gekleidete Tochter an und erwähnen dabei ihre besondere Schönheit: „The most beautiful one.“

---

<sup>196</sup> Ebda.: 352.

Die Mutter wiederholt dabei die Formel der drei Farben Weiß, Rot, Schwarz und schließt damit den Bogen zu den Worten ihres Mannes. Die Einigkeit des Paares wird dadurch betont und verstärkt. Der Königin letzter Wunsch gilt der Namensgebung. „Call her Snow White!“ – bittet sie ihren Gatten. Die Augen der Königin schließen sich daraufhin und ihre Hand fällt schlaff auf die weiße



*Abb. 10  
Familie nach der Geburt, 1987*

Decke, während ein Glockenschlag ihren Tod symbolisiert. Der König zeigt erneut offen seine Gefühle und weint zusammen mit den anwesenden Hofdamen am Bett seiner verstorbenen Frau.

Im Verlauf der Handlung kommt es erneuten zur Heirat des Königs. Im Gegensatz zu Schneewittchens Mutter, ist die neue Gemahlin eitel und selbstbezogen. Mit Argwohn betrachtet sie ihre neue Stieftochter. Sie ist eifersüchtig auf die enge Beziehung zwischen Vater und Tochter. Beispielsweise beendet sie in einer Szene kaltherzig das gemeinsame Spiel der beiden, indem sie den König streng an den anstehenden Ball erinnert. Zuvor hatte er zusammen mit seiner Tochter im Kinderzimmer getanzt und gesungen. Von diesen Aktivitäten träumte einst Schneewittchens Mutter. Der König ist in dieser Adaption mehr Vater als Herrscher und scheint, wie selbstverständlich, diesen Teil der Erziehung zu übernehmen. Im Kinderzimmer finden sich die oben beschriebenen Engelsfiguren wieder. Die Statuen umranden das Bett Schneewittchens und verweisen auf die Zeit, als ihre Mutter noch lebte und sich ein Kind wünschte. Liebevoll bringt der König seine Tochter ins Bett und beantwortet geduldig die Fragen zu ihrer Mutter. Diese wird nach ihrem Tod nicht tabuisiert, sondern findet in ihren Unterhaltungen Einklang. Aufgrund dieser vertrauten Bindung, scheint es den Filmemachern notwendig gewesen zu sein, nach Schneewittchens Verschwinden, erneut auf den König einzugehen. Ihm hatte man erzählt, dass seine Tochter von wilden Tieren gefressen wurde. Versetzt in tiefe Trauer, entscheidet er als König abzudanken. Unvermittelt werden die Zuschauer, durch die Off-Stimme des Erzählers, darüber informiert, dass er schließlich in einer Schlacht gefallen ist.

Zusammenfassend ist die besondere Hervorhebung der Vater-Tochter-Beziehung zu betonen. Während der König bei den Grimms nur einmal erwähnt wird, spielt seine Figur in dieser Adaption eine weitaus wichtigere Rolle. Er nimmt seine Erziehungsaufgabe ernst und scheint

seiner Tochter die Mutter ersetzen zu wollen. Als einzige Vertrauensperson beschützt er seine Tochter vor der bösen Königin und bittet diese sogar freundlicher zu Schneewittchen zu sein. Damit findet an dieser Stelle des Märchens erstmalig ein Diskurs über Kindererziehung statt. Die eingangs erwähnte Vielzahl an Familienmodellen, seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, erfordert auf dem Weg zu ihrer Bewährtheit zahlreiche Diskussionen und Debatten. Diese Auseinandersetzungen finden nicht nur zwischen Fachleuten, sondern auch zwischen Elternteilen statt.

Im Folgenden wird die familiäre Ausgangssituation im Film *Snow White and the Huntsman* betrachtet. Anders als in den Versionen zuvor, bleibt das Familienglück anfangs erhalten, sodass Schneewittchen ihre wahre Mutter kennenlernt.

#### **4.1.4 Familiäre Ausgangssituation *Snow White and the Huntsman* (2012)**

Der Fantasy-Film *Snow White and the Huntsman* beginnt mit einer Panoramaaufnahme, die es dem Publikum ermöglicht sich zu orientieren. Die Königin wird durch die Obersicht beim Spaziergang durch den verschneiten Schlosspark gezeigt. Die Kamera schwenkt dabei nach oben, um die große Festung zu zeigen. Es wird ersichtlich, dass sich die Königin in einer Landschaft aus Schnee und massiven Mauern befindet, beides strahlt Kälte und Unbehagen aus. Sie geht allein durch den streng angeordneten Garten geradewegs auf einen stillgelegten Brunnen zu. Aufgrund der Vogelperspektive sehen wir sie einbiegen. Durch eine weite Einstellung wird zusätzlich ersichtlich, dass sie auf einen Strauch zugeht. Erneut können sich die Zuschauer orientieren und den Weg der Frau nachvollziehen. Analog zur Grimmschen Version befinden wir uns im tiefen Winter. Aus dem Off erklingt die tiefe Stimme des Erzählers. Er eröffnet den Film mit der magischen Märchenformel: „Once upon a time“. Entsprechend dem Urtext bewundert die Königin die fallenden Schneeflocken. Da sie sich im Freien befindet und nicht am Fenster, fallen diese direkt auf ihren Körper. Sie trifft auf eine Rose, die trotz der Kälte, Kraft zum Blühen findet. Das starke Rot der Blüte fällt auf dem weißen Hintergrund des Schnees stark auf und betont dadurch die Relevanz der Blume. Als sie nach ihr langt, sticht sie sich an ihren Dornen, woraufhin drei Tropfen Blut, in Zeitlupe, in den Schnee fallen. Durch den Effekt der Zeitdehnung sehen wir die schweren runden Tropfen auf den harten Schnee aufprallen. Durch die Detail-Einstellung werden die Blutsflecken stark vergrößert gezeigt und ihre Bedeutung betont. Das Aufschlagen wird akustisch untermalt und dadurch besonders hervorgehoben. Das Blut spritzt durch den Aufprall zu allen Seiten. Kurz darauf sehen wir in einer Nah-Einstellung wie sich die Königin auf ihren Bauch fasst. Die Blickrichtung der Zuschauer wird bewusst zu dem Körperteil gelenkt, welches für die

Schwangerschaft verantwortlich ist, um den Wunsch visuell zu unterstützen. Diese Szene kann daher als Akt der Empfängnis interpretiert werden.

Anders als bei den Grimms, geht die Königin in dieser Situation keinem typischen Frauenhandwerk nach. Sie gibt sich beim Spazieren ihren Gedanken hin und beobachtet verträumt die sie umgebende Natur. Sie scheint im Park nach Ruhe und Eintracht zu sinnen. Dennoch wirkt sie im großen



Abb. 11  
*Kinderwunsch, 2012*

Park verloren und einsam. Auch hier ergibt sich der Impuls zum Kinderwunsch aufgrund des starken Farbkontrastes der Farben Rot und Weiß: „And because the red seemed so alive against the white she thought, ‚If only I had a child‘ [...]“. In ihrer Vorstellung trachtet sie nach einem Kind, „‘as white as snow, lips as red as blood, hair as black as a raven’s wings and all with the strenght of that rose‘.“ Dem Motiv der weißen Haut, wird in dieser Version das Rot der Lippen gegenübergestellt. Diese sind Ausdruck von Gesundheit sowie guter Durchblutung. Nicht zuletzt zeugen rote Lippen von sexueller Attraktivität und Erotik. Das Schwarz der Haare wird mit den Flügeln der Raben verglichen. In Mythen und Legenden spielt der Rabe aufgrund seiner Intelligenz und Kraft eine wesentliche Rolle (Odin, Barbarossa-Sage, *Die 7 Raben* von den Grimms). Doch auch im weiteren Verlauf der Handlung wird dieser sagenumwogende Vogel eine Rolle spielen, dann jedoch an der Seite der bösen Königin. Bislang wurden die Farben stets nur mit äußerlichen Eigenschaften in Relation gesetzt. Schneewittchen soll in dieser Version auch starke innere Werte aufweisen können, demnach wünscht sich die Königin für ihr Kind die Kraft der blühenden Rose. Die Szene endet mit einer Kamerafahrt auf die Rose. Durch einen harten Schnitt wird die Szene und somit auch die Fahrt unterbrochen. Dieser offensichtliche Bruch trennt diese Szene klar von der folgenden.

Wir erfahren vom Erzähler, dass die Königin kurz darauf ein Kind gebiert. Eine Totale dient als Orientierung und zeigt das Königspaar am Geburtsbett. Die Königin sitzt mit offenen Haaren erleichtert in ihrem Bett, während die Bediensteten um sie herum für Ordnung sorgen und die weißen Laken des Bettes glatt streichen. Das Paar befindet sich im Vordergrund des

Bildes, während das Personal im Hintergrund agiert. Diese Raumaufteilung verdeutlicht die Hierarchie der Figuren. Die Familie tritt in den Fokus, während in solch einer intimen Situation buchstäblich alles andere in den Hintergrund gerät. Der Raum ist hell. Durch ein großes Fenster gelangt Licht in das Zimmer. Kerzen sorgen zusätzlich für Ruhe und Gemütlichkeit im Gemach der Königin. Unter einem hölzernen Baldachin sitzt die Königin gemeinsam mit ihrem Gemahl und zusammen betrachten sie voller Stolz und Hingabe ihre Tochter. Schneewittchen wird in einer Großaufnahme gezeigt. Dies verstärkt die Bedeutung ihrer Figur. Sie ist in weißen Tüchern eingewickelt, während ihre Mutter ein Kleid aus weißer Spitze trägt. Trotz der Geburt, strahlt die Kleidung und das Bett der Königin in reinem Weiß und verweist somit auf die Reinheit und Unschuld Schneewittchens und ihrer Mutter.

Anschließend überreicht sie ihm das Kind. Er blickt zuerst Schneewittchen an, dann seine Frau und wieder das Kind. Sein Blick scheint beide Figuren verbinden zu wollen, die nun seine Kernfamilie bilden. Diese Situation zeugt von der Bedeutung des Königs als Vater. Nach der Geburt ist seine Anwesenheit von hoher Bedeutung. Nähe schafft die Grundlage für eine langfristige, vertraute Verbindung zwischen Eltern und Kind. Dieser Prozess wird als „Bonding“



*Abb. 12*  
*Familie nach der Geburt, 2012*

tituliert und findet seit einigen Jahren vermehrt Zuspruch auf westlichen Geburtsstationen.<sup>197</sup> Die Übergabe des Kindes an den König kann jedoch als Zeichen für das Schicksal der jungen Königin, namens Schneewittchen, gelesen werden. Nach einer sorglosen Kindheit an der Seite ihrer Eltern, stirbt die Mutter eines Winters. Zuvor hatte sie die Schönheit ihrer jungen Tochter vor ihr gelobt: „You possess a rare beauty my love. In here.“ Beim Aussprechen dieser Worte legt sie ihre Hand auf Schneewittchens Herz und betont somit den wahren Sitz der Schönheit. Durch ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren können sich die Zuschauer im Raum orientieren und den Gesichtsausdruck beider Personen wahrnehmen. Zusätzlich entsteht Intimität zwischen den Figuren. Durch die Nah-Einstellung nehmen die Gesichter den gesamten Bildraum ein, sodass andere Personen und Gegenstände nicht sichtbar sind. Dies verstärkt den Eindruck einer vertrauten Situation. Der Film scheint sein Augenmerk auf die

---

<sup>197</sup> Siehe hierzu: Kirkilionis, Evelin (2008): Bindung stärkt. Emotionale Sicherheit für ihr Kind – der beste Start ins Leben. München: Kösel.

inneren Werte zu legen. Der Erzähler berichtet über den hohen Grad ihrer Beliebtheit im gesamten Königreich. Ihre Schönheit, aber auch ihr starker Geist seien die Gründe dafür, dass man der neuen Prinzessin Ehre zollte.

Aus dem Off berichtet der Erzähler vom Tod der Königin, während Schneewittchen und ihr Vater regungslos in den verschneiten Innenhof blicken. Zwischen den hohen Säulen wirken die beiden Figuren klein und verloren. Schneewittchens Auge wird durch die Detailaufnahme extrem vergrößert, sodass ihr Schmerz noch intensiver auf die Zuschauer wirken kann. Der Verlust trifft sie sehr. Bedingt durch seine Trauer, hofft der König kurz darauf, durch die Heirat einer schönen vermeintlichen Kriegsgefangenen, die Traurigkeit zu besiegen. Geblendet von der Schönheit Ravennas, entscheidet er sich bereits nach einem Tag zur Trauung mit ihr. Die Wahl fiel auf eine Frau mit einer schweren Vorgeschichte. Gezeichnet durch den ständigen Kampf attraktiv zu sein, um keine Ablehnung zu erfahren, will sie sich am männlichen Geschlecht rächen und dessen Macht an sich reißen. Sie erkennt die innere Kraft Schneewittchens und sagt kurz vor ihrer anstehenden Hochzeit zu ihrer zukünftigen Stieftochter: „I feel that you and I are bound.“ Welche dramatische Wahrheit in diesem Satz steckt, wird sich bald darauf zeigen. Ravenna wird auf dem Weg zum Altar von dem jungen Schneewittchen begleitet. Dabei muss sie schmerzvoll erkennen, dass die Aufmerksamkeit nicht vordergründig ihr, sondern dem jungen Mädchen gilt. Die neue Königin sieht sich bedroht und handelt schnell, um ihre Macht zu festigen. Noch in der Hochzeitsnacht tötet sie den König mit einem Dolch und macht Schneewittchen zur Waise. Doch damit nicht genug – umgehend lässt sie die Tore öffnen, um ihrer schwarzen Armee Zutritt zu gewähren. In einer Schlacht, in der sich ihre Truppen als überlegen erweisen, reißt sie die Herrschaft an sich und lässt Schneewittchen in ein Verließ sperren. Im Gegensatz zu ihrer friedvollen Kindheit im Kreise ihrer Eltern, muss sie nun in Gefangenschaft menschenunwürdig heranwachsen. Sie bastelt sich zwei kleine Puppen, die ihre Eltern darstellen sollen und versucht somit ihre Liebe und Kraft für sie spürbar zu machen.

Schlussendlich lässt sich der Aspekt der familiären Eintracht zu Beginn des Films hervorheben. Die Mutter erzieht in dieser Adaption Schneewittchen mit und hat dadurch Einfluss auf die Entwicklung ihrer Tochter. Dem Vater wird seine Wahrnehmungsunfähigkeit für die wahre Schönheit zum Verhängnis. Getrübt durch den Schein, erkennt er die Gefahr der neuen Frau nicht. Demzufolge verliert er sein Leben und seine Tochter ihre noch einzige Bezugsperson. Die inneren Eigenschaften und Wesenszüge stellt der Film als die wahren und wesentlichen dar. Somit kehrt sich der Film von der Oberflächlichkeit der äußeren

Wahrnehmung ab und bezeichnet ein gutes Herz als wahres Indiz für Schönheit. Von dieser ist Schneewittchen geprägt.

#### 4.1.5 Zwischenergebnis

Das Resultat der Analyse zeigt, dass die Gestaltung des Motivs der familiären Ausgangssituationen stets von den sozialen und gesellschaftlichen Begebenheiten der jeweiligen Entstehungszeit abhängt. Die Einflüsse gestalten sich dabei unterschiedlich stark. Bei den Grimms ist das Familienbild erheblich durch die damalige Moral geprägt. Männer und Frauen waren gesellschaftlichen Konventionen unterworfen, die ihre Rollen klar definiert. Dadurch lässt sich unter anderem die Passivität des Königs bei der Kinderaufzucht erklären. Kindererziehung galt als Frauensache, während sich der König als Führer seines Reiches behaupten musste. Disneys Schneewittchen-Figur wächst ohne Eltern auf und wird stattdessen von ihrer dominanten Stiefmutter erzogen. Die Charakterzüge des jungen Mädchens spiegeln Tugenden wider, die in den 1930er Jahren das Bild eines typischen US-amerikanischen Kindes repräsentieren sollte. In einem Artikel des Filmmagazins *Journal of Popular Film and Television* heißt es: „*Snow White and the Seven Dwarfs* on this score is very much a part of its original time and place.“<sup>198</sup> Damit propagiert der Film ein idealisiertes Bild von einem gut erzogenen Kind aus der Entstehungszeit des Films.

„It does no violence to the traditional patterns of meaning of the original fairy tale but rather renews and affirms the relevance of the story for another century. [...] Disney was a major interpreter and conservator of Western culture and values for twentieth-century Americans, and to a large extent the world.“<sup>199</sup>

Bereits 50 Jahre später hatte sich das Familienbild erheblich verändert. Der Film *Snow White* (1987) betont die Wichtigkeit der Familie und den hohen Stellenwert des Kindes. Die Rolle des Vaters tritt immer mehr hervor und schafft ein neues Familienmodell in dem der Vater seiner erzieherischen Pflicht nachgeht. Die junge Prinzessin zeichnet sich durch ihr zunehmendes Selbstbewusstsein aus. Der Film wird durch zusätzliche Handlungsstränge ergänzt, die die Zuneigung zwischen Vater und Tochter thematisieren. Schneewittchen lernt in dem 2012 erschienenen Film *Snow White and the Huntsman* ihre leibliche Mutter kennen. Zu dritt verbringt die Familie nicht nur die ersten Momente nach der Geburt zusammen, sondern auch die ersten Lebensjahre. Die von John Bowlby, James Robertson und Mary Ainsworth entwickelte Bindungstheorie erhält unter den Pädagogen, Erziehungsforschern und

---

<sup>198</sup> Inge (2004): 141.

<sup>199</sup> Ebda.: 142.

Psychologen immer mehr Beachtung.<sup>200</sup> Der Märchenfilm kann sich dem Wandel und der Umstrukturierung der Familie nicht entziehen und spiegelt daher in seinen Figuren und deren Konflikten den Einfluss der US-amerikanischen Gesellschaft wider.

---

<sup>200</sup> Siehe hierzu: Peter Fonagy (2006): Bindungstheorie und Psychoanalyse. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag.

*Faust: „Was seh' ich? Welch ein himmlisch Bild  
Zeigt sich in diesem Zauberspiegel? [...] Das schönste Bild von einem Weibe!  
Ist's möglich, ist das Weib so schön?“  
Goethe (1808)*

## 4.2 Königin – Spiegel

Dieses Kapitel widmet sich der Beziehung zwischen der böser Königin und ihrem Spiegel. Anfangs wird auf den Gegenstand *Spiegel* näher eingegangen. In einer kleinen Hinführung zur Hauptproblematik soll die Geschichte des Spiegels kurz skizziert werden. Es wird gezeigt welche Bedeutungen ihm zugeschrieben werden und welche Gefahren von ihm ausgehen können.

Die Geschichte des Spiegels (von lat. *speculum* „Spiegel, Abbild“) geht weit in die der Menschheit zurück. Der Betrachtungszeitraum dieser Arbeit setzt mit den Ägyptern der Thinitenperiode (3000 v. Chr.) ein, obwohl frühere Spiegelformen aus der vorgeschichtlichen Zeit bekannt sind.<sup>201</sup> Die damaligen kleinen Handspiegel waren aus Metall. Da die Oberfläche von Bronze durch Polieren stark glänzte, wurde dieses Material bevorzugt. Die Römer fertigten darüber hinaus auch vergoldete und versilberte Spiegel an. Die runde Form ist dabei dominant. Vereinzelt lassen sich auch ovale, birnen- und herzförmige Konturen finden.<sup>202</sup> Im 6. Jahrhundert nahm der Wert des Spiegels zu. Der Kunsthistoriker Gustav Friedrich Hartlaub schreibt in seinem Buch *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*:

„Aber der hellenische Geist war berufen, aus dem Spiegel mehr zu machen als er vorgefunden. Auf einer Stufe der abendländischen Geistesentwicklung, da sich der Mensch an Stelle des Kosmos zum Maß aller Dinge machte, da leibliche Schönheit gewissermaßen zu sich selber kam und ihre äußere sichtbare Vollkommenheit bis zum gewissen Grade auch die innere zu verbürgen schien, da mußte unser Gerät an Bedeutung gewinnen.“<sup>203</sup>

Demnach stieg der Wert des Spiegels und schon bald gesellten sich zu den bereits bekannten Hand- und Griffspiegel, die Stand- und Klappspiegel. Diese waren jedoch klein und gaben immer nur einen Ausschnitt des menschlichen Leibes wider. Somit standen sie bevorzugt auf Tischen.<sup>204</sup> Im Laufe der Zeit wurde das Material des Spiegels ausgetauscht. Statt Metall verwendete man nun Glas. Als besonders stabil und beständig galt das deutsche Spiegelglas,

---

<sup>201</sup> Vgl. Hartlaub, G.F. (1951): *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. München: R. Piper & Co. Verlag, S. 34.

<sup>202</sup> Vgl. Ebda.

<sup>203</sup> Ebda.: 35.

<sup>204</sup> Vgl. Ebda.

welches im späten Mittelalter in Nürnberg hergestellt wurde. Dieses gut gehütete Geheimnis zur Erzeugung eines solchen Spiegels war besonders für die Venezianer interessant, da sie sich ebenfalls auf die Herstellung von Glas spezialisierten. Die Lagunenstadt lieferte bald Spiegel in die gesamte Welt. In Italien nahm man erstmals Abstand von den runden Formen und entwickelte flache, eckige Schreien. Diese waren in ihrer Größe nicht mehr eingeschränkt und konnten daher großflächig das Abbild der „realen“ Welt wiedergeben.<sup>205</sup> Venedig-Murano wurde für lange Zeit das Zentrum des Glaskunsthandwerks und somit vom Zauber dieses Material nachhaltig geprägt. Besonders im 18. Jahrhundert „das mit seiner modischen Leidenschaft für Spiegel die alte Spiegelstadt zum glänzenden Treffpunkt der großen Welt und ihrer Eitelkeiten machen sollte.“<sup>206</sup>

Die Zeit des Barocks ist in einem Atemzug mit dem Spiegel zu nennen. Die Kunstform fand ihren stärksten Ausdruck in der Architektur und zeichnete sich vor allem durch ihre üppige Prachtentfaltung aus. Der Spiegel galt als wichtiges Utensil der Raumgestaltung. Besonders hervorzuheben ist die Figur des französischen Sonnenkönigs Ludwig XVI. Der absolutistische Herrscher, der nicht zuletzt für seine Egozentrik bekannt war, ließ in den Jahren 1678-1686 die Galerie des Glaces in seinem Schloss Versailles errichten.<sup>207</sup> Dieser imposante Spiegelsaal zählt 300 Spiegel. Die Epoche des Rokokos sorgte für einen weiteren Anstieg des Bedarfs an spiegelnden Flächen. Das führte dazu, dass fast jedes Schloss und jede Residenz, besonders im südlichen Deutschland, über ein Spiegelkabinett verfügte.<sup>208</sup>

Der Spiegel hatte sich längst zu einem Luxusgegenstand entwickelt, der bei seiner Gestaltung keine Grenzen kannte. Wertvolle Materialien ließen schnell auf den Status seines Besitzers schließen und symbolisierten so seine Position in der Gesellschaft. Da diese Spiegel jeweils nur einen Teil des Körpers wiedergaben, kam schon bald das Verlangen auf, sich im Ganzen betrachten zu wollen. Folglich wurde das Modell „Psyché“ entworfen „wie man sie auffallenderweise genannt hat, eine große hohe Spiegelglasfläche, die in ein feingeziertes Gerüst eingehängt war – säulenartige Stangen in Akanthusschäften auf mit Schwänen verzierten Sockeln. Feierliche Altarwerke der Eitelkeit sind somit entstanden.“<sup>209</sup> Der

---

<sup>205</sup> Vgl. Hartlaub (1951): 43.

<sup>206</sup> Ebda.: 45.

<sup>207</sup> Siehe hierzu: Burke, Peter (2001): Die Inszenierung des Sonnenkönigs. Berlin: Wagenbach.

<sup>208</sup> Vgl. Vaupel, Bettina (2009): Der Zauber des Widerscheins. Eine kleine Kulturgeschichte des Spiegels. Zugriff am 20.06.2014 unter

[http://www.monumente-online.de/09/02/sondertext/spiegel\\_barock\\_schloss.php?seite=2](http://www.monumente-online.de/09/02/sondertext/spiegel_barock_schloss.php?seite=2)

<sup>209</sup> Hartlaub (1951): 55.

lebensgroße Stehspiegel galt bis ins 19. Jahrhundert als wichtiger Bestandteil privater Räumlichkeiten.<sup>210</sup>

Der Philosoph Ralf Konersmann widmet sich in seinem Buch *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts* dem gläsernen Material. Er bezeichnet das frühe 19. Jahrhundert als „das Jahrhundert der Licht- und Bildreize.“<sup>211</sup> Demnach wurde das Beleuchtungssystem in den Straßen und in den Häusern weiter ausgebaut. Panoramen und Dioramen waren nicht mehr nur in den großen Städten, sondern auch auf dem Land zu bewundern. Die Fotografie und der Film entstanden. Spiegel prägten das Bild der Großstädte. In den Pariser Cafés, Restaurants und Boutiquen wurde man unaufhörlich durch die gläsernen Tafeln gespiegelt und somit mit seinem eigenen Antlitz konfrontiert.<sup>212</sup> Konersmann spricht von einer wahren Spiegel-Besessenheit: „Der Spiegel wird zur fixen Größe in der bürgerlichen Weltformel.“<sup>213</sup> Durch die Reflexion des Lichtes wurden die Räume zusätzlich erhellt und zudem optisch erweitert, sodass sie scheinbar Grenzen übersprangen. Die Richtungen der Blicke wurden durch die Spiegel reflektiert und wild im Raum verteilt, „kurzum: sie sollten reizen, locken und verführen.“<sup>214</sup> Doch diese Leidenschaft sollte schon bald vergehen. Konersmann schreibt, dass bereits noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Dauerpräsenz der Spiegel zunehmend Beklemmungen und Unbehagen hervorriefen. Was zuvor hoch geschätzt wurde, missfiel nun. „Die Spiegel zeigen immer nur dasselbe und niemals etwas Neues. Die große Spiegelfläche langweilt – oder sie irritiert. [...] Der Spiegel ist nun ein Störfaktor.“<sup>215</sup> Dennoch galt die ursprüngliche Faszination spiegelnder Flächen vor allem der Erweiterung des Sichtbereichs. „Spiegel und sogenannte Spiegelsysteme können als Entdecker und Späher, als optische Hilfsmittel, die die Leistung unseres Auges erweitern und ergänzen, gebraucht werden.“<sup>216</sup> Somit ist es mit Hilfe der Doppelspieglung möglich, das Gesicht im Profil zu begutachten. Eine Perspektive, die uns ohne Spiegel verborgen geblieben wäre. Hartlaub betont darüber hinaus den Aspekt des Sich-Selbst-Betrachtens. Vor dem Spiegel kann die Wirkung auf andere abgeschätzt werden. Demnach ist es möglich Gesten zu erproben und

---

<sup>210</sup> Vgl. Konersmann, Ralf (1991): *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 15.

<sup>211</sup> Ebda.

<sup>212</sup> Vgl. Ebda.: 16.

<sup>213</sup> Ebda.

<sup>214</sup> Ebda.

<sup>215</sup> Ebda.: 17.

<sup>216</sup> Hartlaub (1951): 16.

einzustudieren. Der bedeutende griechische Redner Demosthenes soll sich vor dem Spiegel auf seine Auftritte vorbereitet haben.<sup>217</sup>

„Damit das innere Selbstbewußtsein erwache, war es nötig, daß der Mensch auch von außen her sein eigenes Antlitz erlebte und daß ihm so, was er denkend von sich selber wußte, gewissermaßen physiognomisch und plastisch entgegentrat.“<sup>218</sup>

Der Mythos des Narziss verweist auf den dafür nötigen Prozess der Selbsterkennung. Der Sohn des Flussgottes Kephissos verliebte sich hoffnungslos in sein eigenes Spiegelbild, welches er beim Betrachten der Wasseroberfläche erblickte. In der Entwicklung eines Kindes, spielt die Erkennung seines eigenen Spiegelbildes, eine wichtige Rolle. „Jenes hellere Wachsein, das solche Selbsterfahrung mit sich bringt, führt schließlich zur Persönlichkeitsbildung, die ohne leibliches Selbstgefühl undenkbar ist. Von hier aus kann der Spiegel zur bewußten Selbstgestaltung anleiten [...].“<sup>219</sup> Diese Argumente sprechen dafür, den Spiegel als Symbol der Selbsterkenntnis und Wahrheit zu sehen. Der Spiegel lädt zum Betrachten und Nachdenken, zum Analysieren und Interpretieren ein.<sup>220</sup>

Jedoch wird dem Spiegel auch eine zweite Eigenart zugesprochen. Laut Hartlaub, sieht das Christentum im häufigen Betrachten des Spiegels die Gefahr aufkeimender Eitelkeit. In der Antike wurde das Betrachten einer Frau im Spiegel nicht negativ beurteilt. Dies änderte sich nach Hartlaub bald: „Außerhalb dieses antiken und antikischen Reservates wurde aber dem Christentum der Spiegel in der Hand des Weibes immer mehr zum Sinnbild der Sünde, das Weib, welches ihn hielt, zur teuflischen ‚Sirene‘.“<sup>221</sup> Das Gedicht *Das Mädchen im Kampf um sich selbst* von Friedrich Hebbel fordert die junge Frau auf, ihre äußere Schönheit stets mit ihrer inneren abzugleichen. Demnach verpflichtet ein liebezendes Antlitz zu innerer Schönheit.

„Schüchtern nun bei seinem Strahle  
Schaut sie in des Spiegels Rund,  
Und ihr tut zum ersten Male  
Ihrer Schönheit Macht sich kund.  
Tief errötend, dennoch zaudernd,  
Blickt sie fort und fort hinein;  
Dann, wie vor sich selbst erschauernd,  
Löscht sie schnell der Lampe Schein.

---

<sup>217</sup> Vgl. Vaupel, Bettina (2009): Der Zauber des Widerscheins. Eine kleine Kulturgeschichte des Spiegels. Zugriff am 20.06.2014 unter [http://www.monumente-online.de/09/02/sonderthema/spiegel\\_barock\\_schloss.php?seite=2](http://www.monumente-online.de/09/02/sonderthema/spiegel_barock_schloss.php?seite=2)

<sup>218</sup> Hartlaub (1951): 17.

<sup>219</sup> Ebda.

<sup>220</sup> Siehe hierzu auch: Casel, Odo (1961): Vom Spiegel als Symbol. Limburg: Ars Liturgica.

<sup>221</sup> Hartlaub (1951): 150.

[...]

Aug' in Aug' mit sich im Spiegel,  
Feite sie sich selbst auf immer;  
Unzerbrechlich ist das Siegel,  
Wie auch lockt der Erde Schimmer.

Diese wunderbaren Formen,  
Die des Leibes Bau ihr schmücken,  
Werden die verwandten Normen  
Auch in ihre Seele drücken;

Und so wird ihr innres Leben  
All die Harmonie erwidern,  
Die sie mit geheimem Beben  
Angeschaut in Leib und Gliedern.“

In dem Märchen *Schneewittchen* treffen wir auf diese Motive. Wir haben die böse Königin, die aufgrund ihrer Eitelkeit den grausamen Entschluss fasst, ihre Stieftochter zu töten, damit diese sie nie schöner als sie selbst werden kann. Ihre äußere Schönheit stimmt nicht mit ihrer inneren überein. Dadurch entwickelt sich ein Konflikt, den sie scheinbar nur durch niederträchtiges Verhalten lösen kann. Schneewittchen auf der anderen Seite entspricht der Aufforderung des Spiegels im oben genannten Gedicht. Sie zeichnet sich durch äußere und innere Lieblichkeit aus. Dabei ist es jedoch, meines Erachtens nach, falsch zu denken, sie sei nicht eitel. Die verkleidete Königin kann sie leicht mit Gegenständen verführen, die ihre Schönheit zusätzlich betonen und unterstreichen sollen (Mieder, Kamm).

Hartlaub verweist auf den ambivalenten Charakter des Spiegels: „Daß mit seinem Segen auch Fluch über den Menschen gekommen ist: Schäden und Gefahren für seinen Charakter und – vielleicht noch verhängnisvoller – für seine schöpferische Naivität.“<sup>222</sup> Die Figur der bösen Königin im Märchen *Schneewittchen* ist ein Paradebeispiel für seine These. Drewermann ergänzt diesen Gedanken und schreibt über die Monarchin:

„Was wir aber im Falle der (Stief)Mutter eines Schneewittchens vor uns haben, ist ein ständiges qualvolles Experiment auf Wert und Unwert, auf Sein oder Nichtsein der gesamten eigenen Existenz: der *Spiegel* als Ort eines immer neu ergehenden Urteils auf Leben und Tod, der *Spiegel* als Bühne der Aufrichtung oder der Hinrichtung von allem, was man ist.“<sup>223</sup>

Dabei urteilt er streng über sie und bezeichnet die böse Königin als ein “verzweifertes, hilfloses, trostloses Nichts“.<sup>224</sup> Laut seiner Ansicht, sträube sie sich vorm Altern und Reifen, als ob dies zwangsläufig ihren sicheren Tod bedeuten würde. Der Theologe und

---

<sup>222</sup> Hartlaub (1951): 18.

<sup>223</sup> Drewermann, Eugen (1997): *Schneewittchen*. Märchen Nr. 53 aus der Grimmschen Sammlung. Düsseldorf, Zürich: Walter Verlag, S. 26.

<sup>224</sup> Ebda.: 28.

Psychoanalytiker führt an, dass die Königin unsere „Zeitgenossin und Zeitgestalt“ verkörperere.<sup>225</sup> Er entzieht dem Schicksal der Königin seinen märchenhaften Kontext und entzaubert somit die Problematik, die seiner Meinung nach, eine allgegenwärtige darstellt.<sup>226</sup> Hartlaub schreibt darüber hinaus, dass die Frau von mütterlichen und häuslichen Pflichten befreit sein muss, um die nötige Zeit zu haben, sich selbst „als erotisches Wesen“ im Spiegel wahrzunehmen zu können.<sup>227</sup> Doch es besteht die Gefahr, dass sich daraus ein Teufelskreislauf entwickelt. Spielt das eigene Abbild erst eine wesentliche Rolle im Leben eines Menschen, so soll es ihm auch schmeicheln und sein Selbstvertrauen stärken. Dass dies naturgemäß ein Leben lang nicht möglich ist, muss nicht nur die böse Königin im Märchen schmerzhaft erfahren. Der Vanitas-Gedanke ist ein wesentlicher Aspekt dieser Betrachtung. Der Begriff Vanitas (lat. „leerer Schein, Eitelkeit, nichtiges Treiben“) verweist auf die Vergänglichkeit alles Irdischen. Dem Menschen sind dabei die Hände gebunden, da er keine Macht über sein Leben und Schicksal hat. Demnach müsste sich die Königin von ihrem Schicksal geschlagen geben. Da sie sich jedoch ausschließlich über ihr Äußeres definiert, meint sie, in den Lauf der Dinge eingreifen zu müssen. Doch was lässt sich sinnvolles gegen den Prozess der Alterung tun? Drewermann verlegt die Problematik in das gegenwärtige Gesellschaftssystem und folgert, dass lediglich die ehrliche und warme Liebe der Mitmenschen einem helfen kann, nicht dem Wahn nach Jugend und zeitloser Schönheit zu verfallen.<sup>228</sup> Dieser Gedanke klingt auf der einen Seite einfach und genial, auf der anderen Seite jedoch schwer durchführbar. Die Schönheitsideale scheinen fest in unserer Gesellschaft verankert zu sein. In der westlichen Welt gilt allgemein ein schlanker Körper als Grundvoraussetzung für Attraktivität. An dieser Idee hat sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wenig verändert. Der Trend zu einem zierlichen Körperbau nimmt immer weitere Formen an, so sind besonders junge Frauen im Alter von 14-18 Jahren von der Krankheit Magersucht (Anorexia nervosa) betroffen.<sup>229</sup>

---

<sup>225</sup> Ebda.

<sup>226</sup> Ebda.

<sup>227</sup> Hartlaub (1951): 32.

<sup>228</sup> Vgl. Drewermann (1997): 29.

<sup>229</sup> Vgl. Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung: Zugriff am 27.06.2014 unter <http://www.bzga-essstoerungen.de/index.php?id=29>

Für die Königin ist ebenfalls ihr Äußeres das Wichtigste. Die Beziehung zwischen ihr und ihrem Spiegel ist daher bezeichnend für das Märchen. Treffen beide Symbole aufeinander, verbindet der märchenkundige Betrachter sie zwangsläufig miteinander und schlussfolgert, dass es sich um *Schneewittchen* handelt. So auch bei dieser Briefmarke der Deutschen Bundespost aus dem Jahr 1962. Der US-amerikanische Germanist Jack Zipes bezeichnet in seinem Buch *The Enchanted*



Abb. 13  
Briefmarke: Königin – Spiegel

*Screen. The unknown history of fairy-tale film* die Verbindung zwischen dem Spiegel und der Königin als wichtigen Kernpunkt der Handlung. Zudem deklariert er die Monarchin als treibende Kraft des Märchens.

„Our fascination with the fairy tale ‚Snow White‘[...] has very little to do with the trials and tribulations of the virginal protagonist Snow White, but much more to do with the passionate queen, her stepmother, and the queen’s struggles with her omniscient and authoritative magic mirror.“<sup>230</sup>

Da der Spiegel vielen Menschen auf der Welt suspekt und rätselhaft erscheint, wird er unter anderem als Werkzeug den Hexen zugeschrieben.<sup>231</sup> Beiden ist gemein, dass ihr Wesen nicht zur Gänze aufgeklärt ist und sie daher von vielen als mysteriös und geheimnisvoll beschrieben werden. In Shakespeares Tragödie *Macbeth* gibt es einen Zauberspiegel, der das Schicksal der Herrscher zeigt. So erfährt Macbeth durch die Hexen und ihr Instrument, dass seine Kinder einmal Könige werden. Der Kunsthistoriker Jurgis Baltrusaitis schreibt in seinem Buch *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien*<sup>232</sup>:

„Der Spiegel wird in der Bildkunst des Mittelalters oft als Werkzeug des Teufels dargestellt. [...] Durch seine Eigenschaft, wirkliche und unsichtbare Dinge zu reflektieren, bleibt der Spiegel ständig mit übernatürlichen und unheilvollen Mächten verbunden.“<sup>233</sup>

Hartlaub versucht sich dem Spiegel weiter zu nähern und seinem Wesen auf den Grund zu gehen. Dazu teilt er ihn in zwei Gruppen ein: in den *wirkenden* und in den *wissenden* Spiegel. Dem *wirkenden* (magischen) Spiegel werden gute sowie schlechte Eigenschaften zugesprochen. Zu den heimtückischen gehören, wie bereits erwähnt, die „Gefahr der Selbstbezauberung“.<sup>234</sup> Jedoch soll er auch eine abwehrende Funktion haben und somit den

<sup>230</sup> Zipes (2011): 115.

<sup>231</sup> Vgl. Hartlaub (1951): 23.

<sup>232</sup> Baltrusaitis, Jurgis (1986): *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien*. Gießen: Anabas-Verlag.

<sup>233</sup> Ebda.: 223.

<sup>234</sup> Hartlaub (1951): 21.

bösen Blick abwenden, Dämonen verjagen und Heilkraft besitzen. Da er die Besonderheit der Verdopplung besitzt, wird ihm die Kraft der Vermehrung zugeteilt. Daher wird er in Form von Riten beim Wunsch nach Fortpflanzung, Erntesegen und Reichtum eingesetzt.<sup>235</sup>

Der *wissende* Spiegel auf der anderen Seite, besitzt wahrsagende Fähigkeiten. Diese Orakelspiegel können befragt werden und geben Antworten. Nicht zuletzt ist das besonders stark glänzende und geheimnisvoll reflektierende Material des Spiegels für seinen magischen Charakter verantwortlich: „Licht aber gilt oft als feinsten ätherischer Leib des Über-Natürlichen.“<sup>236</sup> Diese zweite Form findet man vermehrt in der zauberhaften Literatur wieder (Sage, Märchen, Dichtung). In dem Märchen *Schneewittchen* treffen wir ebenfalls auf diesen *wissenden* Spiegel. Er wird wie ein Orakel von der Königin befragt. Diese wiederum erhofft sich klare Antworten, denen sie bedingungslos Glauben schenken kann.

Wie sich die Befragung des Spiegels in der jeweiligen Adaption gestaltet und in welchem Umfang die Antwort des Spiegels ausfällt, wird in der folgenden Analyse geklärt. Darüber hinaus wird auf die äußere Erscheinung des Spiegels näher eingegangen und verglichen, wie sich die Präsenz des Spiegels im Laufe der Zeit verändert. Besonderes Augenmerk wird auf die Beziehung Königin – Spiegel gelegt. Dabei wird untersucht welches Machtgefälle vorliegt und wodurch sie dieses auszeichnet.

#### 4.2.1 *Schneewittchen* von J. und W. Grimm (1857)

Bei den Grimms wird der Spiegel im Zusammenhang mit der neuen Gemahlin des Königs eingeführt. In Form eines kurzen Satzes heißt es: „Sie hatte einen wunderbaren Spiegel, wenn sie vor den trat und sich darin beschaute, sprach sie [...]“.<sup>237</sup> Die Form, die Größe sowie die Gestaltung des Spiegels scheinen keinerlei Rolle zu spielen. Es wird lediglich auf seinen zauberhaften Charakter verwiesen: „wunderbaren Spiegel“. Da sie sich vor ihm hinstellt, können wir annehmen, dass es sich um ein lebensgroßes Modell handelt. Betrachtet man die Zeit des beginnenden 19. Jahrhunderts, in der das Märchen der Grimms entstanden ist, so lassen sich Parallelen zum großen Spiegel „Psyché“ ziehen, auf den bereits eingegangen worden ist. Das Ritual der Befragung beschreibt neben dem „Vortreten“ auch ein „darin Beschauen“. Zusätzlich ist die Nennung der Zauberformel notwendig: „Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die schönste im ganzen Land?“<sup>238</sup> Laut dem Grimmschen Text von 1857 antwortet der magische Gegenstand ohne weitere Abschweifungen: „Frau Königin, ihr seid

---

<sup>235</sup> Vgl. Ebda.

<sup>236</sup> Ebda.: 23.

<sup>237</sup> Grimm (2010): 259.

<sup>238</sup> Ebda.

die schönste im Land.<sup>239</sup> Die Herrscherin scheint die Worte des Spiegels in keiner Weise zu hinterfragen: „Da war sie zufrieden, denn sie wusste dass der Spiegel die Wahrheit sagte.“<sup>240</sup> Demnach schenkt sie der Auskunft des Spiegels tiefsten Glauben, ohne sein Urteil anzuzweifeln.

Es ist davon auszugehen, dass die Monarchin den Spiegel selten befragt. Dafür spricht, dass zwischen der ersten und der zweiten Konsultierung des Spiegels viel passiert ist. So wuchs die junge Prinzessin heran und als sie sieben Jahre alt war, lobt der Text ihre Schönheit wie folgt: „war es so schön, wie der klare Tag, und schöner als die Königin selbst.“<sup>241</sup> Eines Tages befragt sie daraufhin den Spiegel, mit der oben genannten Formel, nach der Schönsten im Land. Dieser antwortet jedoch entgegengesetzt ihrer Erwartungen mit den Worten: „Frau Königin, ihr seid die schönste hier, aber Schneewittchen ist tausendmal schöner als ihr.“<sup>242</sup> Diese Antwort lässt die Königin derart erschrecken, dass sie meint, erst wieder Ruhe finden zu können, wenn ihre Stieftochter tot und sie somit außer Konkurrenz sei.

Schneewittchen wird demnach im zarten Alter von sieben Jahren zur Wettstreiterin um den Titel der Schönsten. Dieser Aspekt verweist auf eine Zeit, in der die Kindheit einen geringen Stellenwert besaß. Besonders auf dem Land dienten sie den Eltern als Unterstützung und mussten daher frühzeitig erwachsen werden, um zu helfen. Oft heirateten sie auch früher als die Schicht des Bürgertums. Bedingt durch die Aufklärung, stellte sich ab dem 19. Jahrhundert ein langsames Umdenken ein, welches den Kindern mehr Spielraum ermöglichte.<sup>243</sup> Obwohl der Spiegel die Schönheit des jungen Schneewittchens über die der Königin stellt, formuliert er seine Auskunft sehr diplomatisch. Er deklariert die Monarchin als Schönste, schränkt jedoch seine Entscheidung räumlich ein. Der Spiegel und die Königin sprechen miteinander in Reimen. Dadurch wird dem übernatürlichen Charakter dieser Unterhaltung zusätzlich Nachdruck verliehen. Über das Geschlecht der Stimme ist nichts bekannt, daher können wir nicht sagen, ob es sich um einen „männlichen“ oder „weiblichen“ Spiegel handelt.

Die dritte Befragung findet nach der Einverleibung der vermeintlichen Organe Schneewittchens statt. Nachdem sie die Leber und Lunge gegessen hat, tritt sie vor den Spiegel und befragt diesen gemäß des bekannten Zweizeilers. Wieder antwortet er geschickt, indem er zuerst auf die Schönheit der Königin verweist und anschließend Schneewittchen als

---

<sup>239</sup> Ebda.

<sup>240</sup> Ebda.

<sup>241</sup> Ebda.

<sup>242</sup> Ebda.: 259.

<sup>243</sup> Siehe hierzu: Gestrich, Andreas (3. Aufl., 2013): Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert. In Enzyklopädie Deutscher Geschichte. Band 50. München: Oldenburg Verlag.

Schönste im Land nennt. Jedoch ergänzt er diesmal seine Auskunft um einen wichtigen Aspekt: den Aufenthaltsort. So sagt er: „aber Sneewittchen über den Bergen bei den sieben Zwergen ist noch tausendmal schöner als ihr.“<sup>244</sup> Obwohl sie dieses unerwartete Ergebnis anzweifeln könnte, glaubt sie dem magischen Gegenstand, „denn sie wusste, dass der Spiegel keine Unwahrheit sprach [...]“.<sup>245</sup> Zipes versucht der Macht des Spiegels auf den Grund zu gehen: „Nevertheless, the mirror appears to have some kind of divine authority, and it only derives its power because the queen acknowledges its authority.“<sup>246</sup> Auf die Urteile des Zauberspiegels reagiert die Königin schnell und scheinbar aus dem Affekt heraus. So fasst sie nach dieser negativen Antwort einen Entschluss: Sie will Schneewittchen selbst umbringen. Die vierte und fünfte Antwort des Spiegels sind mit der eben genannten identisch. So kommt es schließlich dazu, dass die junge Königstochter in den verzauberten Apfel beißt und in einen todesähnlichen Schlaf fällt. Auf die Frage nach der Schönsten im Land antwortet der Spiegel nun wie zu Beginn des Märchens: „Frau Königin, ihr seid die schönste im Land.“<sup>247</sup> Diese Auskunft beruhigt nun endlich das Herz der Königin. Obwohl der Spiegel mit jeder Antwort ihre Schönheit rühmt, kann sie sein Urteil erst jetzt annehmen, da es universell gültig scheint. Die Grimms schreiben dazu: „Da hatte ihr neidisches Herz Ruhe, so gut ein neidisches Herz Ruhe haben kann.“<sup>248</sup> Dieser vermeintliche Frieden ist jedoch von kurzer Dauer. Dank des Prinzen und seiner Diener wird Schneewittchen wieder lebendig und feiert kurz darauf Hochzeit, zu der auch ihre Stiefmutter eingeladen wird. Um ihr Selbstbewusstsein vor dem Fest noch einmal zu stärken, tritt sie mit ihren feierlichen Kleidern vor den Spiegel und fragt nach der Schönsten im Land. Wider ihrer Erwartungen antwortet der Spiegel: „Frau Königin, ihr seid die schönste hier, aber die junge Königin ist tausendmal schöner als ihr.“<sup>249</sup> Trotz ihrer Verzweiflungstaten, kann sie sich schlussendlich nicht als Schönste im Land bezeichnen. Zipes nennt die Beziehung zwischen der Königin und dem Spiegel als die grausamste im Märchen.<sup>250</sup> Das Verhältnis zwischen ihr und Schneewittchen schätzt er weniger brutal ein. Er lässt es sich nicht nehmen, dass Märchen einmal umzudenken, demnach schreibt er: „If the queen had disregarded the mirror instead of gazing into it and becoming absorbed by it, her life might not have ended so tragically.“<sup>251</sup>

---

<sup>244</sup> Grimm (2010): 262.

<sup>245</sup> Ebda.

<sup>246</sup> Zipes (2011): 116f.

<sup>247</sup> Grimm (2010): 265.

<sup>248</sup> Ebda.

<sup>249</sup> Ebda.: 267.

<sup>250</sup> Vgl. Zipes (2011): 116.

<sup>251</sup> Ebda.

Im Folgenden wird die Beziehung zwischen der Königin und dem Spiegel im Zeichentrickfilm *Snow White and the Seven Dwarfs* näher beleuchtet. Ein markanter Unterschied bildet dabei die Ausdifferenzierung des Spiegels als eigenständigen Charakter.

#### 4.2.2 Königin – Spiegel *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937)

Im Märchenfilm *Snow White and the Seven Dwarfs* gibt es insgesamt nur zwei Spiegel-Szenen. Nachdem das Märchenbuch die Zuschauer über die Hintergründe der Handlung aufgeklärt hat, beginnt die erste Szene des Films. Diese gebührt interessanterweise der Königin und ihrem Spiegel. Dieses Faktum unterstreicht die Relevanz beider Figuren. Jedoch wird auch Disneys Wunsch nach Knappheit und Reduzierung aller unwesentlichen Szenen angedeutet. Zipes schreibt in seinem Buch *The Enchanted Screen. The unknown history of fairy-tale film*, dass die Figur der Königin für die Zeichner viel interessanter war als das schöne Schneewittchen.<sup>252</sup> „As is well known, the animators of the Disney film preferred to draw the evil queen because she was more real and complex as a woman, more erotic, and driven to desperate acts by her magic mirror.“<sup>253</sup>

Beide Spiegelszenen des Films beginnen mit einem sehr ähnlich gestalteten Establishing Shot. Dieser bietet dem Publikum einen Überblick über den Raum und die agierenden Figuren der Handlung. Zudem dient der zweite, fast identische Establishing Shot (2. Spiegelszene 48‘) dem Betrachter als Orientierungshilfe im Film. Er deutet daraufhin, dass es sich im Folgenden um eine ähnliche Szene mit gleichen Figuren im gleichen Raum handelt.

Betrachten wir im Folgenden die erste Szene der Königin mit ihrem Zauberspiegel genauer. Sie beginnt mit einer Aufblende, die dazu führt, dass die Zuschauer sanft in die Handlung eingeführt werden. Darüber hinaus unterstützt das Aufblenden den märchenhaften Charakter des Films. Der bereits angesprochene Establishing Shot beginnt mit einer Kamerafahrt nach vorn. Anfangs sehen wir in einer Panorama-Einstellung das Schloss auf einem hohen Felsen empor ragen. Umrandet werden die weißen Gemäuer vom blauen Himmel und langsam ziehenden Wolken. Diese wiederum werden von grünen Zweigen umrahmt. Das Märchenschloss, in der Mitte des Bildes, wird durch diese Zentrierung mit Bedeutung aufgeladen und erhält folglich die gesamte Aufmerksamkeit der Zuschauer. Doch die nichtdiegetische Musik suggeriert Unruhe, da sie Spannung in die scheinbar heile Märchenwelt transportiert. Die Fahrt der Kamera ist fließend. Anschließend wird das eben

---

<sup>252</sup> Siehe hierzu: Ballhausen, Thomas/Krenn, Günter (2005): Liebe und Verzweiflung. Feminin-destruktive Charaktere in Disneys Filmwelten. In: Reddition. Zeitschrift für grafische Literatur. Heft 43 (o. Jg.), S. 65f.

<sup>253</sup> Zipes (2011): 116.

beschriebene Bild überblendet. Durch diesen sanften Schnitt zur nächsten Einstellung fällt der Übergang beider Bilder dem Publikum kaum auf, sodass die Kamerafahrt kontinuierlich wirkt. Sah man zuvor das gesamte Schloss, so sehen wir nun nur noch einen kleinen Ausschnitt: den Turm der bösen Königin und die angrenzenden Mauern. Den Mittelpunkt dieser Totalen-Einstellung bildet das Fenster der Herrscherin. Zum einen wird das Gemach durch die zentrale Position im Bild hervorgehoben, zum anderen durch die besondere Gestaltung (Balkon, Fenstergitter, Größe), die es von anderen abhebt. Jedoch ist es vor allem die Kamerafahrt, die die Aufmerksamkeit der Zuschauer geradezu in das Fenster der Königin hinein „saugt“. Durch eine weitere Überblendung werden die Bilder überlagert, sodass durch diesen kaum wahrnehmbaren Schnitt das nächste Bild aufblendet: das Zimmer der Königin. Hier stoppt die Fahrt. In einer Totalen-Einstellung bietet die Kamera dem Publikum einen Überblick über den geheimnisvollen Raum mit dem magischen Spiegel im Zentrum. Das Mise-en-Scène dieser Szene ist sehr mystisch. Die vereinzelt Lichtquellen sorgen für einen langen Schatten der Königin, der ihren schwarzen Umhang optisch verlängert und dadurch die Monarchin noch größer erscheinen lässt. Jedoch sorgt die sparsame Beleuchtung des Raums auch dafür, dass vereinzelt Bereiche im „Dunkeln“ bleiben und somit geheimnisvoll wirken. Vor den beiden Säulen, die wie ein Rahmen die Königin umgeben, befinden sich blaue Lichtquellen. Diese Lampen geben diffuses und magisch wirkendes Licht ab. Der Spiegel befindet sich auf einer Erhöhung im Raum.



*Abb. 14  
Königin – Spiegel, 1937*

Um vor ihn zu treten, muss die Königin vier Stufen erklimmen. Durch diesen nötigen Anstieg, wird meines Erachtens nach, ein Machtgefälle ausgedrückt. Dem Spiegel wird eine besondere Position im Raum gegeben, die scheinbar ausdrücken soll, dass er über der Königin steht. Vor der Befragung gleicht der Spiegel einem normalen Einrichtungsgegenstand, der zur Betrachtung der äußeren Erscheinung dient. Demzufolge spiegelt er das

Antlitz der Königin wider. Der große, ovale Spiegel wird von einem Rahmen umgeben, auf dem sich zwei goldene Schlangen befinden. Die Schlange wird in einigen Erdteilen

(beispielsweise Indien) als heiliges Tier verehrt.<sup>254</sup> In vielen Ländern, darunter Deutschland, Schweiz und Österreich, ziert sie das Apothekenlogo und verweist somit auf Asklepios, den Gott der Heilkunde.<sup>255</sup> Dies kann daher als ein Verweis auf ihre Heil- und Zauberkunst gesehen werden. Durch ihre besondere Form steht dieses Krafttier zudem für Unendlichkeit. Betrachten wir die Schlangen auf dem Rahmen genauer, bemerken wir, dass kein Schwanzende zu sehen ist. Demnach deutet die Schlange, meines Erachtens nach, auf die Unendlichkeit der Schönheit hin, die in diesem Spiegel bewundert werden soll. Nicht zuletzt verweist sie auf den Sündenfall und wird in der christlichen Tradition mit dem Teufel in Verbindung gebracht. Die Stiefmutter verfällt der schlechten Eigenschaft der Eitelkeit (Superbia/Hochmut) und begeht somit eine der sieben Todsünden. Dieser mystische Spiegelrahmen wird wiederum von geheimnisvollen Symbolen umrandet: von den zwölf Tierkreiszeichen. Diese Zeichen bilden die Grundlage des westlichen Horoskops. Dieses gestalterische Element spiegelt die Herkunft der Filmemacher und ihrer Kultur wider. Disney und sein Team schienen diese Motive mit Prophezeiungen und Hellsehen zu verbinden. Die bereits erwähnten Säulen lassen an die griechische Antike erinnern sowie an das Orakel von Delphi denken, welches einst die wichtigste hellenistische Kultstätte bildete. Den Vorhang, der in dieser Szene kaum auffällt, gestaltete man mit Sternen und Monden. Symbole die ebenfalls mystisch aufgeladen sind und auf einen geheimnisvollen Raum verweisen. Um den Spiegel befragen zu können, muss sie ihn zuerst aktivieren. Dazu hebt sie ihre Hände und bittet den Geist des Spiegels herbei. Schon kurz darauf melden sich die Naturgewalten Sturm und Blitz. Anschließend weicht ihr Abbild lodernden Flammen, aus denen letztendlich der Geist des Spiegels, in Form einer Maske, spricht. Statt des Feuers steigt nun Rauch von unter auf und verstärkt den geheimnisvollen Charakter des Spiegels. Der personifizierte Spiegel spricht mit einer tiefen männlichen Stimme. Teilweise sind seine Worte als Reime verfasst. Die fragenden Worte der Königin an den Spiegel sind aus dem Deutschen übersetzt worden, wobei sich der zweite Teil aufgrund der Reimstruktur leicht unterscheidet: „Magic mirror on the wall, who ist the fairest one of all?“ Wie in der Grimmschen Fassung, betont der Spiegel zuerst die Schönheit der Königin, bevor er sie darüber informiert, dass eine andere schöner ist als sie.

---

<sup>254</sup> Vgl. Frazer (1989): 779.

<sup>255</sup> Siehe hierzu: Österreichische Apothekerkammer. Zugriff am 29.06.2014 unter <http://www.apotheker.or.at/internet/oeak/newspresse.nsf/e02b9cd11265691ec1256a7d005209ee/49712c01bd081b43c1256ac60034f51b!OpenDocument>



*Abb. 15  
Spiegel, 1937*

Der Unterschied beider Fassungen besteht darin, dass der Spiegel bei Disney nicht sofort den Namen Schneewittchens nennt. In Form eines Rätsels beschreibt es ihr Äußeres, worauf er die Lösung von der Königin erwartet. Diese erkennt sofort die skizzierte Person. Aus einer leichten Untersicht gefilmt, sieht man die erschrockene Herrscherin, wie sie hasserfüllt den Namen ihrer Ziehtochter ausspricht, während sich ihre linke Hand zu einer geballten Faust formt.

Die zweite Spiegel-Szene befindet sich nach der ausführlich dargestellten Eingewöhnungsphase

Schneewittchens bei den sieben Zwergen. Der eingangs beschriebene Establishing Shot wiederholt sich zu Beginn der Szene. Der Unterschied ist jedoch, dass es sich im Folgenden um eine Nachtszene handelt. Der Vollmond scheint hinter dem Schloss hervor, so dass lediglich die schwarze Form des prunkvollen Baus sichtbar ist. Die Musik ist die gleiche wie zuvor. Ihre unheimliche Wirkung wird durch das dunkle Schloss verstärkt, sodass diese Szene noch geheimnisvoller wirkt als die vorige. Die Kamera fährt nach vorn und nähert sich dem einzigen Fenster, welches noch erhellt ist: das Gemach der Königin. Das Bild ihres Turms überlagert in einer Überblende die weite Einstellung des Schlosses. Dieses wird erneut überblendet, sodass sich die Kamera im Folgenden im Zimmer der Königin befindet. Die Kamera ist nun ruhig und zeigt in einer Detail-Einstellung die Schachtel, in der sich das vermeintliche Herz Schneewittchens befindet. Somit wird die Aufmerksamkeit der Zuschauer bewusst auf das Gefäß gelenkt, welches ein durchbohrtes Herz auf seiner Vorderseite aufweist. Die Kamera fährt anschließend zurück, sodass die Gestalt der bösen Stiefmutter in der halbnahen Einstellung zu sehen ist. Dadurch ist es dem Publikum möglich sich zu orientieren und sie als Trägerin der Schachtel zu identifizieren. Hinter ihr befindet sich der bereits angesprochene Vorhang. Der blaue Stoff ist mit goldenen Sternen und Sichelmonden verziert. Im Unterschied zur ersten Szene ist dieser nun geschlossen, sodass der Raum verkleinert wurde und nun nur noch bis zu den Säulen reicht. Dadurch hebt sich diese Szene gestalterisch von der ersten Spiegel-Szene ab. Den Zuschauern wird es dadurch erleichtert beide zu unterscheiden. Zugleich ist der zu bespielbare Raum enger konzipiert, wodurch die Unterhaltung der zwei Figuren intimer wirkt. Durch eine Schuss-Gegenschuss-Montage verfolgen die Rezipienten die Befragung des Spiegels. Dabei wird passend zum Text die

dazugehörige Figur gezeigt. Durch dieses Vorgehen wird es dem Publikum vereinfacht dem Gespräch zu folgen. Zu Beginn der Szene ist der Geist des Spiegels bereits anwesend, sodass die Königin ihre bekannte Frage an ihn stellen kann. Aufrichtig antwortet er ihr mit ruhiger Stimme, dass Schneewittchen noch immer die Schönste ist. Darüber hinaus klärt er sie auf, dass sich die Königstochter bei den sieben Zwergen befindet. Überlegend macht sie den Spiegel auf seinen scheinbaren Fehler aufmerksam, indem sie die Schachtel öffnet und auf das darin liegende Organ verweist. Der Spiegel fungiert im Folgenden als Aufklärer und erzählt ihr, dass es sich hierbei um ein Wildschweinherz handelt. Ein zweites Mal stellt sie sein Urteil nicht in Frage, sondern eilt zornig davon.

Die böse Königin wird in dieser Verfilmung direkt als Hexe tituliert und daher als dualer Charakter dargestellt.<sup>256</sup> Die Grimms deuten diesen Sachverhalt lediglich an, indem sie auf ihre „Hexenkünste“ verweisen. Während es sich bei der Grimmschen Fassung um Leber und Lunge als Beweismittel handelt, wählt Disney das Herz, als Sitz der Liebe und Seele, als Beleg. „In the Disney version the heart is symbolic of love, and the Queen is heartless, her primary emotion being envy.“<sup>257</sup> Jedoch ist die Königin das Organ im Vergleich zur Urfassung nicht. Diese Form des Kannibalismus widerstrebt scheinbar Disneys Auffassung von einem glücklichen Familienfilm. „The film would have to maintain the Disney Studio’s tradition for safe, family entertainment that amused and edified and that demonstrated the creative knack for being at the forefront of new techniques [...]“<sup>258</sup> Zum anderen wurde das Alter Schneewittchens heraufgesetzt. Angepasst an den Beginn der Pubertät, wird die Königstochter im Alter von 14 Jahren als Konkurrentin der Königin erkannt. In einem Artikel im *Journal of Popular Film and Television* heißt es dazu: „Some changes were simply a matter of common sense, such as changing Snow White’s age [...]“<sup>259</sup> Dieser Aspekt spiegelt klar den Einfluss der US-amerikanischen Werte wider und zeigt, wie das Märchen an den jeweiligen Zeitgeist angepasst wird.

Im weiteren Verlauf der Handlung wird auf den Spiegel nicht mehr eingegangen. Er deklariert eine andere Frau als schönste und rebelliert somit gegen seine eigene Herrscherin. Für ihn selbst bleibt dieses Widersetzen ohne Folgen. Es zeichnet sich ein abhängiges Verhältnis der Königin vom Spiegel ab, da diese ihn täglich konsultiert, um sich dadurch bestätigen zu lassen: „Each day the vain Queen consulted her magic mirror.“<sup>260</sup> Zusammenfassend ist

---

<sup>256</sup> Vgl. Wright (1997): 101. „The wicked Queen in Disney’s *Snow White* was inspired by Lady Mabeth and the popular Big Bad Wolf.“

<sup>257</sup> Wright (1997): 103.

<sup>258</sup> Inge (2004): 138.

<sup>259</sup> Ebda.

<sup>260</sup> Märchenbuchtext in *Snow White and the Seven Dwarfs*, Walt Disney Productions, 01:56.

hervorzuheben, dass dem Spiegel erstmalig eine Persönlichkeit zugeschrieben worden ist. Er wurde personifiziert und klärt die Stiefmutter über Sachverhalte auf, die sich außerhalb ihres Wissensbereichs liegen. Im Folgenden wird gezeigt, wie sich seine Rolle in den 1980er Jahren gestaltet. Auffallend dabei ist, dass der Film *Snow White* das Verhältnis der Königin zu ihrem Zauberspiegel noch intensiver darstellt.

#### **4.2.3 Königin – Spiegel *Snow White* (1987)**

Der Spiegel im Musical-Film *Snow White* wird öfter befragt als es bei Disneys Animationsfilm der Fall war. In der 17. Minute wird die erste Spiegelkonsultation gezeigt. Das Beachtenswerte an dieser ist, dass sie von Schneewittchen heimlich beobachtet wird. Diese schaut durch das Schlüsselloch ins Gemach ihrer Stiefmutter, prägt sich die Zauberformel ein und versucht sogar anschließend im Alleingang den Spiegel ebenfalls zu befragen. Im passiven Zustand ist der Wundergegenstand ein normaler, ovaler Spiegel. Umgeben wird er von einem imposanten Gipsrahmen. Auf diesem befinden sich fünf Masken. Zwei jeweils an den beiden Seiten und eine am oberen Ende. Die zuletzt genannte ist die Hauptmaske und die eigentliche Stimme des Spiegels. Im Vergleich zu Disney befindet sich demnach die Maske nicht auf der Reflexionsfläche, sondern getrennt von ihr darüber. Auch muss diese nicht erst herbei gerufen werden, da sich die fünf Masken auch während des passiven Zustands auf dem Rahmen befinden. In dieser Zeit sind sie bewegungslos und dienen der Verzierung. In beiden Filmen entschied man sich für Masken, um dem Spiegelgeist ein Gesicht zu geben. Da Geister keine körperliche Existenz besitzen, ordnete man dem Wesen eine Maske zu, welche stellvertretend für den Geist steht. Dieses gestalterische Mittel dient der Veranschaulichung und erleichtert den Zuschauern die Vorstellung des mystischen Spiegelgeistes.

Betrachten wir im Folgenden das Ritual der Befragung: Die Königin tritt in ihrem eleganten Ballkleid vor den lebensgroßen Spiegel. Dieser befindet sich auf einem, durch zwei Stufen zu erreichenden, Plateau. Um den Geist des Spiegels herbei zu rufen, bittet sie ihn sich zu drehen: „Mirror, mirror on the wall, turn around and show me all.“ Daraufhin dreht er sich, sodass seine Hinterseite nun zur Königin zeigt. Dieses Szenario beobachten die Zuschauer durch die Point-of-View-Perspektive Schneewittchens.

Dabei nimmt die Kamera die Position der jungen Prinzessin ein, um ihre subjektive Sichtweise wiederzugeben. Verstärkt wird dieser Prozess indem das Bild der Königin von einem Schlüsselloch-Rahmen umgeben wird. Während der Spiegel sich dreht, ist ruhige, jedoch spannungsgeladene diegetische Musik zu hören. Nach der Hälfte der Bewegung erreicht diese ihren Höhepunkt. Dies



*Abb. 16  
Blick Schneewittchens durch das Schlüsselloch*

geschieht zeitgleich mit dem Aufblenden blauer Lichter. Das Zusammenspiel der gestalterischen Mittel sorgt für einen magischen Moment. Das farbige Licht hat seinen Ursprung hinter dem Spiegel und blendet aufgrund seiner Intensität für einen Augenblick die Zuschauer. Durch diesen Vorgang wird die geheimnisvolle Welt hinter dem Spiegel angedeutet, welche sich durch die weiten Lichtstrahlen im gesamten Raum der Königin ausbreiten. Durch einen harten Schnitt ändert sich die Perspektive um 180°. In einer Naheinstellung wird die Königin im Vordergrund des Bildes gezeigt. Im Hintergrund befindlich und daher weniger bedeutend, steht der Schminktisch der eitlen Frau. Dieser verweist auf die Eitelkeit der Stiefmutter. Zudem sehen wir das Schlüsselschloss, durch welches Schneewittchen noch immer schaut. An den Wänden leuchten blaue, kleine Lichter. Diese symbolisieren, dass der magische Vorgang noch immer anhält. Zusätzlich wird das Rauschen des Windes als diegetischer Ton eingesetzt. Dieser verstärkt die geisterhafte Wirkung der Szene. Nach der traditionellen Formel, fragt die Königin nach der Schönsten. Mit einer männlichen Stimme bekundet der Spiegel, dass er viel von der Welt gesehen hat und aufgrund dessen sie zur Schönsten kürt. Während der Spiegel spricht, wird er in einer Totalen gefilmt. Die Zuschauer können dadurch die Stimme eindeutig dem Spiegel zu ordnen, da sie das Bild mit dem Ton verbinden. Anschließend wird der Kopf der Königin in einer Großaufnahme gezeigt. Durch diese Einstellung ist es möglich, ihren zufriedenen Gesichtsausdruck zu sehen. Mit sich selbst im Reinen, hebt sie ihre Hand, um den Spiegel zur Beendigung des Prozesses und somit zur Drehung aufzufordern. Das nächste Bild zeigt in einer Detail-Einstellung das Türschloss, durch welches Schneewittchen noch immer schaut. Dieser Match Cut dient als Vorbereitung auf die folgende Einstellung: Wir sehen erneut durch

das Schlüsselloch, in Form der Point-of-View-Perspektive Schneewittchens. Beide Schlüsselloch-Perspektiven rahmen die Befragungsszene des Spiegels ein und helfen somit dem Publikum sich zu orientieren.

Wie bereits erwähnt, versucht Schneewittchen, nachdem die Königin den Raum verlassen hat, selbst den Spiegel zu aktivieren. Nachdem sie sich einmal verspricht, gelingt ihr beim zweiten Versuch die Wiedergabe der richtigen Zauberformel.

Folglich beginnt der Spiegel sich zu drehen, die Musik erklingt und das blaue Licht leuchtet erneut auf. Während dieses Vorgangs wird ihr Gesicht in einer Großaufnahme gezeigt. Diese Einstellung lässt die Zuschauer Schneewittchens Angst nachvollziehen, da ihr besorgter Gesichtsausdruck gut zu sehen ist. Da der Spiegel jetzt nah, statt in einer Totalen gezeigt wird, ist zu erkennen, dass die obere, männliche Maske zu ihr spricht.



*Abb. 17  
Schneewittchen vor dem Spiegel*

Durch ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren folgt das Publikum der Unterhaltung. Beide Gesprächspartner werden dabei in einer großen Einstellung gezeigt, sodass durch die Montagetechnik der Bilder sowie durch die Wahl des Bildausschnitts der Fokus auf die Unterhaltung gelegt wird. Eindringlich und dominant fragt der Spiegel: „What do you want?“ Da Schneewittchen durch diesen rauen Tonfall eingeschüchtert ist, fehlen ihr die Worte, um antworten zu können. Der Spiegel übernimmt daher die Führung des Gesprächs. Er nutzt seine Reflexionsfläche um ihr Bilder zu zeigen, die ihre kindlich naive Art hervorheben. Die vier weiteren Masken, unter denen auch weibliche sind, beginnen daraufhin zu kichern und sich über das Mädchen zu amüsieren. Als das gehässige Gelächter seinen Höhepunkt erreicht, flieht Schneewittchen. Der Spiegel fungiert in dieser Szene als hellseherisches Instrument. Analog zu einer Wahrsager-Kugel, gibt er Bilder zu einer Person wieder.

Bemerkenswert ist, dass in diesem Film nicht das negative Urteil des Spiegels den Anlass für den Kindsmord liefert. Das Getuschel der Bediensteten über Schneewittchens Schönheit lässt den Zorn und Neid der Königin entfachen. So kommt es schließlich dazu, dass der Jäger Schneewittchen im Wald töten soll.

In der 44. Minute tritt die Königin erstmals nach dem vermeintlichen Mord an ihrer Stieftochter vor den Spiegel. Erneut ist sie in feinsten Robe gekleidet, um die Entscheidung des Spiegels, so scheint es, beeinflussen zu wollen. Es fällt auf, dass die Masken aktiver sind als zuvor. Durch Laute begleiten sie akustisch die Konsultation. Der Aufbau der Szene ist den bereits beschriebenen sehr ähnlich. Die Kamera zeigt beide Figuren im Schuss-Gegenschuss-Verfahren, wobei der Gesichtsausdruck durch die nahe Einstellung gut zu sehen ist und somit die Emotionen der Personen klar erkennen lässt. Beachtenswert ist das Kostüm der Königin. Dieses ähnelt, mit seiner Haube und dem hohen Stehkragen, dem der bösen Stiefmutter aus dem Disney Film *Snow White and the Seven Dwarfs*. Dieser Aspekt unterstreicht die bereits formulierte These, dass es den Filmemachern schwer fällt, sich dem Meisterstück der Disney-Studios zu entziehen.

Nachdem der magische Spiegel Schneewittchen als Schönste nennt, widerspricht die Königin ihm selbstbewusst. Sie erzählt ihm, dass sie tot sei, da sie ihre

Leber gegessen hätte. In dieser Szene lassen sich Parallelen zum Grimmschen Urtext feststellen. Der Film spricht den vermeintlichen Kannibalismus direkt an, statt ihn zu umgehen. Anschließend zeigt der Spiegel Bilder von Schneewittchen und den Zwergen, um seine Behauptung zu untermauern. Dabei fällt auf, dass Schneewittchen mittlerweile zu einer jungen Frau herangewachsen ist. Der Spiegel erkennt folglich Schneewittchen erst als Konkurrentin, nachdem sie die Geschlechtsreife erreicht hat. Abschließend wiederholt er die Worte „Snow White is alive“ mehrmals wie ein Echo. Die weiteren vier Masken beginnen ebenfalls diesen Satz auszusprechen und steigern dadurch die Intensität dieser Phrase. Als Konsequenz für diese Demütigung, beschließt die eitle Frau sich selbst um den Mord an ihrer Stieftochter zu kümmern. Der Spiegel übernimmt auch in dieser Verfilmung die Rolle des Aufklärers, da er die Königin über die wahren Geschehnisse informiert.



Abb. 18  
Königin 1987 und 1937

Nach ihrem ersten Tötungsversuch, gönnt sich die eitle Frau ein Bad in Milch und Heilkräutern. Dieses Milchbad lässt an die Schönheitsbäder der Pharaonin Kleopatra erinnern, die ebenfalls hohen Wert auf ihr Antlitz gelegt haben soll. Anschließend tritt sie in eleganter Kleidung vor den Spiegel. Dabei wird deutlich, dass sie sich nur um ihre äußere Schönheit kümmert, während ihre innere keinerlei Beachtung erfährt. Somit missachtet sie die Aufforderung Friedrich Hebbels, der in dem oben genannten Gedicht dazu aufruft, die äußere Schönheit mit der inneren abzugleichen. Das Schema dieser Befragung ähnelt den zuvor beschriebenen Spiegel-Szenen.

In der folgenden vierten Konsultierung des Zauberinstruments ereignet sich ein Streitgespräch zwischen beiden Figuren. Erneut wartet die Königin geduldig die Antwort des Spiegels ab. Als dieser sie enttäuscht, indem er meint, dass Schneewittchen die Schönste sei, erwidert sie kurz und provokant: „She is not.“ Daraufhin spricht der Spiegel: „She is.“ Dieser Schlagabtausch wiederholt sich bei steigendem Tempo mehrere Male. Durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren können die Zuschauer dem kindisch anmutenden Gespräch folgen. Der harte Schnitt und der schnelle Wechsel der Kameraperspektiven unterstützen die Hektik dieser Situation. Schließlich gewinnt der Spiegel das Wort und erklärt in Form von Bildern und Sprache, dass die klugen Zwerge die junge Prinzessin einmal mehr gerettet haben. Diese Situation liefert interessante Aufschlüsse zur Beziehung beider Charaktere. Durch die besondere Position im Raum, erfährt der Spiegel, ähnlich wie bei Disney, eine Sonderstellung. Die Königin kann über Aktivität und Passivität ihres Zauberinstruments bestimmen. Sie wählt die Fragen und lenkt somit das Gespräch in die von ihr gewollte Richtung. Vor dem Spiegel wirkt sie auf der einen Seite stark und überlegen, auf der anderen Seite wird ihr Kampf mit sich selbst sichtbar. Die Auseinandersetzung mit dem Spiegel drückt ihre innere Zerrissenheit aus. Trotzig, wie ein unreifes Kind, versucht sie gegen die Meinung des Spiegels anzukommen. Dieser gewinnt jedoch den Machtkampf und klärt sie über den Sachverhalt auf. Die Königin muss sich geschlagen geben.

Während bei den Grimms die Stiefmutter nach dem angeblichen Mord an Schneewittchen, durch den vergifteten Apfel, den Spiegel befragt und dadurch ihre langersehnte positive Antwort erhält, spart diese Version die Szene aus. Somit findet die letzte Befragung am Ende des Films statt. Bevor die Königin zur Hochzeit des Prinzen und seiner zukünftigen Gemahlin aufbrechen will, tritt sie vor den Spiegel, um sich ihre Schönheit bestätigen zu lassen. Dabei filmt die Kamera die Szene erstmals von der Seite. Durch die Totale sehen die Zuschauer beide Figuren in einem Bild und können sich daher schnell orientieren. Anhand der blauen Lichter und des rauschenden Geräuschs ist erkennbar, dass der Prozess bereits im Gang ist.

Noch einmal nennt die Königin die bekannte Zauberformel, um zu erfahren wer die Schönste ist. Dabei befindet sie sich erneut an exakt der gleichen Position, wie bei den Befragungen zuvor. Ebenfalls filmt sie die Kamera in der Naheinstellung. Dem Publikum fällt dadurch die Zuordnung dieser Szene leicht. Während die Königin gezeigt wird wie sie gespannt auf ihre Antwort wartet, hören wir bereits den „vorgezogenen“ Ton des Spiegels. Durch diese Tonüberlappung wird es den Zuschauern ermöglicht die Anspannung der eitlen Dame weiterzuverfolgen, ohne auf eine fließende Handlung verzichten zu müssen. So unterrichtet der Spiegel sie darin, dass sie zwar schön ist, jedoch nicht schöner als die Braut des Königs. Die Unterhaltung findet im Schuss-Gegenschuss-Verfahren statt, sodass im Anschluss an den Spiegel die Wut der Königin in einer nahen Einstellung gefilmt wird. Der Zorn und die Verzweiflung der Frau werden dadurch für das Publikum gut sichtbar. Schließlich wird in einer Detail-Einstellung die Hand der Königin gezeigt, die nach einem gläsernen Parfümflacon greift. In einer Totalen sieht man, wie sie daraufhin dieses Gefäß gegen den Spiegel wirft. Diese weite Einstellung macht es möglich, den Vorgang zu verfolgen und die Zusammenhänge der Handlung zu erschließen. Im Folgenden eskaliert die Situation. Der Spiegel beginnt sich schnell zu drehen und scheint außer Kontrolle zu geraten. Das blaue Licht blendet auf und ab, während die Stimmen der Spiegel-Masken laut kreischen. Die Kamera fährt entgegengesetzt des Uhrzeigersinns die Masken ab, um deren Leid zu zeigen. Diese ungewohnte Sehweise irritiert die Rezipienten und stiftet, neben dem diegetischen Ton, zusätzlich Unruhe. Zwischen diesen Bildern werden Naheinstellungen der Königin geschnitten (Schuss-Gegenschuss). Sie werden im steigenden Tempo aneinandergereiht, wodurch die schnelle Montage der Bilder die Dramatik der Situation zunehmend erhöht. Schließlich beginnt der Spiegel zu zerbrechen (Detail-Einstellung). Die Kamera dreht sich um 180° und filmt die Königin beim Verlassen der Zimmers. Im Anschluss altert die Königin parallel zum Zerspringen des Spiegels. Durch die Parallelmontage wird zwischen der alternden Stiefmutter und der zerbrechenden Glasfläche hin- und her geschnitten. Dieses Cross-Cutting verdeutlicht den Zusammenhang beider Schicksale. Schließlich explodieren zuerst die vier seitlichen Masken, dann die obere, daraufhin die Königin und zuletzt die gesamte Spiegelfläche. In schnellen Schnitten zeigt die Parallelmontage die Vernichtung beider Figuren.

Ergänzend ist zu erwähnen, dass der Film *Snow White* der Beziehung zwischen Königin und Spiegel viel Raum widmet. Dies ist vor allem an den zahlreichen Befragungsszenen zu erkennen. Insgesamt bittet sie ihren Zauberspiegel fünf Mal um Auskunft. Das Zauberinstrument schmeichelt zwar der Königin, nennt jedoch auch bestimmt und

schonungslos die Tatsachen. Darüber hinaus nutzt sie den Spiegel als Gebrauchsgegenstand, um sich davor anzukleiden und darin zu spiegeln. Bemerkenswert ist, dass sich Schneewittchen in ihrem kindlichen Leichtsinn ebenfalls vor den Spiegel stellt und sich bereits im zarten Mädchenalter für diesen Schönheitsgegenstand zu interessieren scheint. Obwohl der Spiegel sich über die Königstochter lustig macht, ist er, wie erwähnt, nicht für ihre Aussetzung verantwortlich. Die Königin beendet letztendlich die Beziehung zu ihrem Spiegel, indem sie ihn zerschlägt. Erbst über seine harten Urteile, erkennt sie nur einen Ausweg aus ihrer prekären Situation: die Zerstörung des tonangebenden Spiegelorakels. Der gemeinsame Verfall beider Figuren deutet an, dass sie enger, als bis dahin vermutet, verbunden sind. Es scheint, als handle es sich um ein und dieselbe Person. Dafür spricht das zeitliche Zugrunde gehen, welches sich darüber hinaus ähnlich gestaltet: Am Ende wird parallel zu ihrer Asche, der Glasstaub des Spiegels vom Wind verweht. Zipes ist der Ansicht, die Königin hätte ihrem Spiegel misstrauen sollen: „Had she perhaps doubted and cracked the mirror, cracked the meaning of the mirror, she might still be alive today.“<sup>261</sup> Der Film zeigt jedoch, dass es für die eilte Königin, trotz Gewaltanwendung, nicht so leicht ist, diesen Konflikt durch zu lösen.

Im Anschluss wird der Film *Snow White and the Huntsman* untersucht. Es ist vorweg zu nehmen, dass die Beziehung zwischen der Königin und dem Spiegel, in dem 2012 erschienenen Fantasie-Film, neue Ausmaße annehmen wird. Dabei wird die Rolle des aufklärenden Orakels erweitert und differenziert.

---

<sup>261</sup> Zipes (2011): 115.

#### 4.2.4 Königin – Spiegel *Snow White and the Huntsman* (2012)

Im Film *Snow White and the Huntsman* gibt es insgesamt zwei Spiegelbefragungen. Die erste ereignet sich nachdem die Königin Ravenna Schneewittchens Vater getötet und sein Reich an sich gerissen hat. Die Stiefmutter bekommt in dieser Adaption einen Namen (Ravenna). Durch diesen Aspekt erhält sie mehr Tiefe, zudem wird den Zuschauern die Identifikation mit ihr vereinfacht. Als erste Amtshandlung konsultiert sie den magischen Spiegel, welcher sich in seiner Gestaltung von den bereits beschrieben stark abhebt. Er ist rund und aus Metall gefertigt, statt wie zuvor oval und aus Glas. Die kreisrunde Scheibe glänzt und reflektiert dadurch das Bild. Die Handlung des Films spielt in einer Zeit, in der es noch keine Glasspiegel gab. Diese entstanden erst zum Ende des Mittelalters. Zuvor spiegelte man, wie eingangs geschildert, sein Antlitz in polierten Bronzeflächen wider. Da die Armee der Königin die Burg soeben erst erobert hat, befindet sich der Spiegel noch in Lederhäuten verpackt. Einer Zeremonie gleichend, betreten zwei Soldaten den Raum Ravennas. Sie tragen den verhüllten Spiegel wie einen heiligen Gegenstand. Das Auspacken des Spiegels wird akustisch begleitet. Die magisch anmutende, nichtdiegetische Musik erreicht eine sanfte Steigerung als Ravenna den Spiegel erstmalig erblickt. Am Rand des Spiegels befinden sich Gravuren. Die Zeichen verweisen auf eine alte Sprache und betonen den mystischen und rätselhaften Charakter dieses Gegenstandes. Sie fordert die Wachen auf, den Spiegel an die Wand einer Apsis zu hängen. Der Standort ähnelt einem Altar. An beiden Seiten stehen Kerzen, deren Lichter von der glänzenden Oberfläche reflektiert werden. Zudem befindet sich der Spiegel wieder erhöht im Raum. Durch vier Stufen ist sein abgesonderter Bereich zu erreichen. Diese besondere Position verweist auf den hohen Stellenwert des Spiegels für die Königin. Sie scheint ihn gottesgleich zu verehren und ihn zu huldigen. Ravenna befindet sich in einem großen Hauptraum der Burg. An den Wänden stehen männliche Statuen mit Waffen. In der Mitte der runden Halle lodert ein offenes Feuer. Kerzen dienen als zusätzliche Lichtquellen. Folglich ist der Raum sparsam beleuchtet, sodass einige Bereiche für die Zuschauer nur schwer zu erkennen sind. Der nichtdiegetische Ton, der leise, jedoch spannungsgeladen die Szene begleitet, unterstreicht die angespannte Atmosphäre. Die Königin ist unruhig und läuft auf und ab. Die Kamera schwenkt ihrer Bewegung nach. Schnelle, harte Schnitte sowie Perspektivenwechsel drücken die Nervosität der Szene aus. Der Ablauf der Befragung unterscheidet sich dadurch, dass Ravenna während der Nennung der traditionellen Zauberformel nicht stillsteht und hineinschaut.<sup>262</sup> Unaufhörlich schreitet sie

---

<sup>262</sup> Vgl. Grimm (2010): 259: „wenn sie vor ihn trat und sich darin beschaute, sprach sie [...]“.

hin und her und scheint keine Ruhe zu finden. Die Kamera schwenkt nach links und rechts während sie die Königin in der nahen Einstellung filmt. Dadurch sehen die Rezipienten ihren unsicheren Blick und ihre verzweifelten Augen, die sich mit Tränen gefüllt haben. So fragt die dennoch klar und bestimmt: „Mirror, mirror on the wall, who is the fairest of them all?“ Nach der Formulierung zeigt die Kamera den Spiegel in einer Großeinstellung, dabei fährt sie nach vorn, um die Aufmerksamkeit zusätzlich auf den Spiegel und seine Reaktion zu lenken. Dabei spiegelt die glänzende Fläche zum einen das Abbild des lodernden Feuers und zum anderen das Auf- und Abschreiten der Königin wider. Schließlich verflüssigt sich das Metall und eine zähe, goldene Substanz gleitet die Stufen hinab. Durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren ist es den Zuschauern möglich, Ravennas Reaktionen auf diesen Vorgang zu verfolgen. Aus dem Metall formt sich eine lebensgroße Figur, die von einem Umhang verdeckt zu sein scheint. Die Arme hält sie vor sich verschränkt. Eine anschließende Totale ermöglicht einen Überblick über das Szenario und hilft dem Publikum sich im Raum zu orientieren.



*Abb. 19*  
*Spiegel – Königin, 2012*

Wie bereits in den beiden zuvor betrachteten Filmen, spricht auch hier eine männliche Stimme zur Königin. Der Over-Shoulder-Shot, der die körperliche Nähe beider Figuren visuell erfahrbar macht, zeigt die Königin von hinten. Sie blickt die Figur des Spiegels an. Im Gesicht des mysteriösen Geistes spiegelt sich Ravennas Kopf wider. Dadurch scheinen beide Charaktere für einen Moment zu verschmelzen. Das Bild ist in drei Ebenen aufgeteilt. Im Vordergrund befindet sich der Hinterkopf der Königin. Dieser ist unscharf, was darauf hinweist, dass sie nicht im Fokus steht. Die goldene Figur ist im Mittelgrund und scharf. Da der Spiegel im Hintergrund unscharf ist, wird ersichtlich, dass dem, aus flüssigen Metall

geformten Charakter, die Aufmerksamkeit dieser Szene gehört. Dieser spricht in ruhigen Worten über die grenzenlose Macht und Schönheit der Königin: „It is you, my Queen. Yet another kingdom falls to your glory.“ Während die Figur ihre Worte fortsetzt, ändert die Kamera ihre Perspektive (Schuss-Gegenschuss) und zeigt die Königin in einer Großaufnahme. Die Zuschauer erblicken somit das Gesicht der emotional angespannten Herrscherin. Der Spiegel beendet seine Weissagung mit folgender Äußerung: „Is there no end to your power and beauty?“ Mit dieser rhetorischen Frage trifft er die tiefsten Ängste der Königin.<sup>263</sup> Kurz zuvor musste sie auf ihrer eigenen Hochzeit erfahren, dass ihrer Stieftochter mehr Bewunderung galt als ihr (siehe 4.1.4 *Familiäre Ausgangssituation Snow White and the Huntsman*). Somit eröffnet die Aussage den für dieses Märchen bekannten Konflikt zwischen zwei Generationen, die unterschiedlichen Systemen folgen. Jedoch wird durch diese Frage ein weiterer markanter Aspekt dieses Fantasy-Films sichtbar: die Verbindung von Macht und Schönheit. Beide bedingen einander. Demnach besitzt Ravenna nur dann Macht, wenn sie äußerlich schön ist. Umgekehrt ist ihre Schönheit ein Indiz für Kraft und Macht. Folglich kürt der Spiegel nicht nur die schönste Frau, sondern auch die mächtigste.

Bereits 10 Minuten später treffen wir in der 22. Minute auf die zweite Spiegelkonsultierung. Kurz zuvor hatte Ravenna vampirähnlich ein junges Mädchen ausgesaugt, um sich an ihrer Lebenskraft zu bereichern. Durch den Spezialeffekt des Morphings, können die Zuschauer verfolgen, wie aus der gealterten und somit schwachen Königin, wieder eine mächtige Schönheit wird. Gestärkt stellt sie sich vor ihren Spiegel. In einer Totalen sehen wir die Anordnung der Figuren. Ravenna und der Spiegelgeist stehen zwischen der Feuerstätte und dem Altarbereich des Spiegels. Letzterer ist von zahlreichen Kerzen umgeben. Diese deuten mit ihrer begrenzten Lebensdauer den Vanitas-Gedanken an und verweisen auf die Vergänglichkeit des Daseins. Die Einstellung ermöglicht es zudem das Kostüm der Königin näher zu betrachten. Sie scheint sich äußerlich dem Geist anpassen zu wollen, indem sie ebenfalls einen goldenen langen Umhang trägt. Meines Erachtens nach, trachtet sie durch diese äußerliche Angleichung danach dem Spiegel zu gefallen. Durch ihr unterlegendes Auftreten ist erkenntlich, dass der Spiegel die dominante Figur dieser Beziehung darstellt. Die folgende Befragung zeigt, wie ergeben sie seinen Anweisungen gegenüber ist. In einer nahen Einstellung verfolgen die Zuschauer die Nennung der Zauberformel, während hinter Ravenna die Flammen lodern. Das Feuer scheint auf den höllischen Charakter der Szenerie zu verweisen und deutet somit Gefahr und Tod an. Durch die Schuss-Gegenschuss-Montage

---

<sup>263</sup> Vgl. Frazer (1989): 387. Herrscher deren körperliche und geistige Stärke zu schwinden droht, laufen Gefahr von ihren eigenen Untertanen getötet zu werden, um anschließend von einem jüngeren Nachfolger ersetzt zu werden, der durch seine Gesundheit und Vitalität geeigneter zum Regieren erscheint.

zeigt die Kamera im Folgenden den Geist in einer nahen Einstellung. Dabei werden die Figuren wieder durch den Over-Shoulder Shot in Relation gesetzt. Der Spiegelgeist spricht zu seiner Königin: „On this day, one has come of age fairer even than you.“ Auf diese Äußerung hin, findet ein Perspektivwechsel statt. Über der Schulter des Geistes, erblickten die Rezipienten das erstarrte Gesicht Ravennas. Der Spiegel fährt fort, ohne dass ein erneuter Gegenschuss stattfindet. Dieses Verfahren deutet daraufhin, dass die Reaktionen der Herrscherin im Fokus dieser Szene stehen. Der Geist vertieft seine Äußerungen: „She is the reason your powers wane.“ Mit zaghafter Stimme fragt sie nach der Person. Bevor der Geist antwortet, findet ein Perspektivwechsel statt, sodass die Zuschauer, über der Schulter Ravennas hinweg, die Antwort verfolgen. Nachdem er den Namen „Snow White“ verkündet hat, schließt ein Gegenschuss an, um die Erschütterung im Gesicht der Königin zu zeigen. Während Ravenna unglaublich den Namen der Königstochter wiederholt, ändert die Kamera ihre Position und zeigt den Bruder der Herrscherin hinter einer Mauer heimlich hervorblicken. Dieser ist im Film ihr Komplize und persönlicher Diener. Im Anschluss an diese Einstellung, findet ein Point-of-View Shot statt. Die Kamera nimmt die subjektive Perspektive ihres Bruders ein und fährt, analog zur Bewegung des Mannes, die dunkle Mauer entlang, um die Königin zu erblicken. Dadurch erleben die Rezipienten das Geschehen aus seinem Blickwinkel. Es wird ersichtlich, dass der Spiegelgeist für ihn nicht sichtbar ist. Daraus folgt, dass lediglich die Königin die Verbindung zum Zauberwesen aufbauen kann. Die Fahrt wird durch einen harten Schnitt unterbrochen. Um die Ordnung zu wahren, befindet sich die Kamera an gewohnter Position und zeigt in einem Over-Shoulder Shot das erboste Gesicht Ravennas. Wütend darüber, dass sie Schneewittchen nicht schon als Kind getötet hat, unterbricht der Geist ihren Frust: „Be warned. Her innocence and purity is all that can destroy you.“ Ein Gegenschuss zeigt den Spiegelgeist, welcher fortfährt: „But she is also your salvation, Queen.“ Anschließend wird die Königin in einer Großaufnahme gezeigt. Hellhörig folgt sie den Anweisungen des magischen Wesens, welches in diesem Film nicht nur als Aufklärer, sondern auch als Berater und Anstifter fungiert. So fordert er sie auf: „Take her heart in your hand and you shall never again need to consume youth.“ Während er spricht, findet ein weiterer Gegenschuss statt. In einer großen Einstellung ist der Kopf des Geistes zu sehen. An seiner glänzenden Oberfläche spiegelt sich erneut das Gesicht der Königin wider, wodurch beide Figuren in sich verschmelzen. Es scheint als würden beide Figuren ineinander verschmelzen: Der Spiegelgeist, der mit seinem Umhang an den mittelalterlichen Sensenmann erinnert und daher den Tod symbolisiert und die Königin, welche den Mordauftrag scheinbar dankend erhält. Mit Schneewittchens Herz sei es der Herrscherin möglich, weder zu altern

noch zu schwächeln. Daraus schließt sich triumphierend: „Immortality“. Anschließend wiederholt sie dieses Wort, welches wie ein Balsam für ihre gekränkte Seele zu sein scheint.<sup>264</sup> Die Kamera nimmt unterdessen ein weiteres Mal die Point-of-View ihres Bruders ein, welcher die ganze Szene heimlich beobachtet hat. Daraufhin zeigt sie Ravennas Verbündeten, um aufzuklären, dass es sich kurz zuvor um seine subjektive Sicht auf die Dinge gehandelt hat. Ravenna weiß was zu tun ist und somit ruf sie ihren Verwandten lautstark zu sich. Sie bittet ihn, ihr die Königstochter zu bringen: Die Jagd auf Schneewittchen hat begonnen.

Die Prinzessin hat bereits viele Jahre im Verlies gelebt und ist zu einer jungen Frau heran gereift, als sie der Spiegel zur Konkurrentin der Königin erklärt. Hier lässt sich erneut der Einfluss der US-amerikanischen Werte erkennen. Demnach darf sich eine jugendliche Frau an der Schönheit einer reifen Frau messen, jedoch kein junges Mädchen. Dieses unterliegt dem Schutz der gesellschaftlichen Vorstellung. Nach dem heutigen US-amerikanischen Verständnis wäre ein Vergleich beider weiblicher Figuren, hinsichtlich ihrer Schönheit und Attraktivität, gesellschaftswidrig und somit anstößig.

Der Spiegel scheint der Königin als Kraftquelle zu dienen. In schwachen Momenten sucht sie seine Nähe, um Schutz und Stärke von ihm zu erhalten. Dies passiert beispielsweise nach dem Tötungsversuch durch den vergifteten Apfel. Die sichtlich geschwächte und gealterte Ravenna im Rabenkostüm versucht sich mühevoll Richtung Spiegel zu bewegen. Auf dem Boden liegend, muss sie erkennen, dass sie zu schwach ist, um ihn zu erreichen. Die Kamera filmt die Königin aus der Perspektive des Spiegels. Da dieser sich erhöht befindet, wird die Königin aus einer leichten Aufsicht gefilmt. Dadurch wirkt die Königin machtlos und somit untergeordnet. Ihre Hand versucht sie anschließend nach oben zu strecken, um in die Nähe ihres heiligen Objektes zu gelangen. Im Folgenden zeigt die Kamera die Königin von der Seite, um daraufhin nach oben zum Spiegel zu schwenken. Diese Aufwärtsbewegung der Kamera verdeutlicht einmal mehr das Machtgefälle zwischen beiden Figuren: Die hilflose Ravenna ist am Boden, der Spiegel erhaben über dem Altar.

In ihrem Sterbemoment will sie ebenfalls ihrem Spiegel nah sein, um seinen Schutz und Rückhalt zu spüren. Nachdem ihr von Schneewittchen der Todesstoß versetzt worden ist, versucht sie die Stufen zu ihrem Heiligtum hinauf zu kriechen. Dabei fällt auf, dass die bereits angesprochenen Kerzen, die den Spiegel umgeben, hinunter gebrannt sind. Das Wachs fließt in langen Bahnen und deutet auf ihr Ende hin. So wie es einst eine große Kerze formte,

---

<sup>264</sup> Vgl. Frazer (1989): 430. Einige primitive Völker sind der Ansicht, dass durch die Einverleibung der Organe eines Verstorbenen seine Kraft und sein Geist auf den Verzehrer übergehen.

bildete auch der Körper der Königin einst eine starke Form. Diese gehört nun der Vergangenheit an. Die Totale-Einstellung bietet den Zuschauern einen Überblick über die Szenerie. Im Anschluss ermöglichen Schuss-Gegenschuss-Montagen die Reaktionen der beiden Figuren zu verfolgen. Dadurch wird sichtbar, dass Schneewittchen und ihre Stiefmutter sich intensiv betrachten. Nachdem sie verstorben ist, fährt die Kamera langsam zurück und zeigt dadurch die Anordnung der Figuren im Raum. Zudem deutet die Rückwärtsfahrt eine Distanzierung zum Geschehen an. Auf die Sterbeszene wird im folgenden Kapitel 4.3.4 *Auflösung Snow White and the Huntsman* ausführlich Bezug genommen.

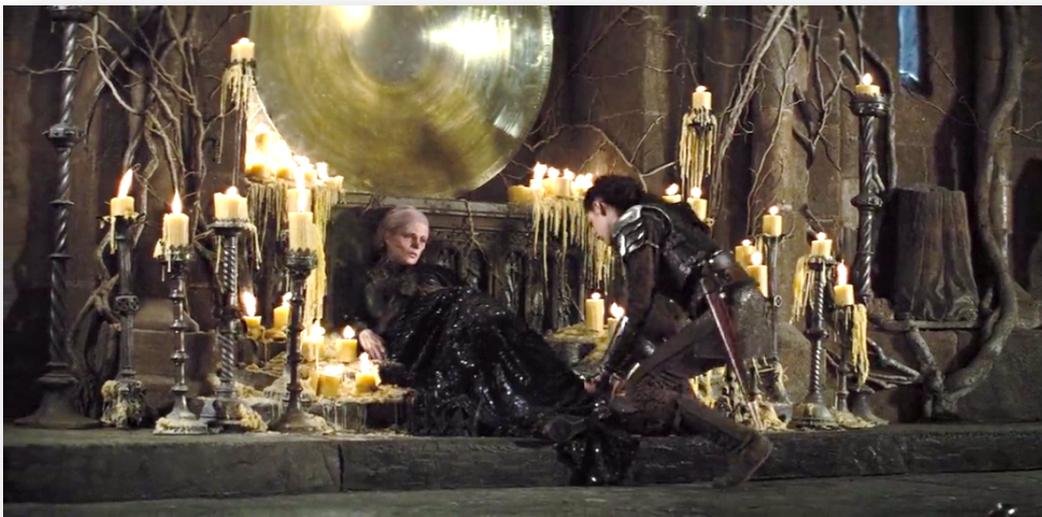


Abb. 20  
*Tod der Königin vor dem Spiegel*

Die Analyse der Beziehung Königin – Spiegel schließt mit der Hervorhebung eines markanten Aspekts: Nachdem Schneewittchen den Blick von ihrer verstorbenen Stiefmutter löst, schaut sie in die Richtung des Spiegel. Die Perspektive ändert sich daraufhin und wir sehen im Over-Shoulder Shot wie Schneewittchen den Metallspiegel ausführlich betrachtet. Dabei spiegelt sich ihr Antlitz an der glänzenden Fläche. Andächtig betrachtet sie den magischen Gegenstand. In welcher Form dieser nun ihr Leben bestimmen wird, bleibt offen.<sup>265</sup> Die Kamera fährt anschließend langsam nach vorn, während sich die nichtdiegetische Musik verändert. Es erklingt eine positive, feierliche Melodie, die den Umbruch der Systeme symbolisiert.

Zusammenfassend ist die hohe Bedeutung des Spiegels hervorzuheben. Er fungiert in diesem Film als Berater der Königin und überblickt durch seinen allmächtigen Charakter das

<sup>265</sup> Die Veröffentlichung des zweiten Teils ist für 2015 geplant.

Geschehen. Er nennt Schneewittchen als drohende Gefahr, aber auch als Rettung für die Königin, daher gibt er letztendlich den Anlass zur Tötung der jungen Königstochter. Die Königin sieht den Spiegel als kraftpendende Quelle und ist daher von ihm abhängig. Da sie sich selbst kurz vor ihrem Tod zu ihm hingezogen fühlt, kann darauf geschlossen werden, dass der Spiegel als ihre einzige Bezugsperson fungiert.

#### 4.2.5 Zwischenergebnis

Der Spiegel verbindet, wie kaum ein anderes Instrument, Realität und Illusion miteinander. Als magisches Objekt und Tor zu einer anderen Welt, findet er in den beschriebenen filmischen Umsetzungen hohe Beachtung. Die Grimms beschrieben den magischen Gegenstand mit nur wenigen Worten und schränkten seinen Handlungsradius stark ein. Dennoch verwiesen sie darauf, dass seinen Aussagen tiefster Glauben zu schenken ist. Die Arbeit zeigt, wie sich die Figur des Spiegels zu einem eigenständigen Charakter entwickelt hat und zunehmend an Gewicht gewinnt. Während in der Disney-Verfilmung der personifizierte Spiegel zwei Mal von der Königin befragt wird, treffen wir im Film *Snow White* von 1987 bereits auf fünf Konsultierungen. Dabei ist zu beobachten, dass Schneewittchen in diesem sowie im 2012 erschienenen Film mit dem Zaubergegenstand in Kontakt tritt. Folglich wird der Spiegel nicht mehr einzig und allein der Königin zugeschrieben. Dies liegt nicht zuletzt auch daran, dass sich die Rolle Schneewittchens weiterentwickelt hat. Das Motiv des Spiegels zieht sich durch die Handlung der Filme hinweg und bestimmt das Leben der Stiefmutter, daher ist die folgende These Jack Zipes zu unterstreichen: „But what remains dominant in almost all oral and written versions is the power of the mirror, and most important, in my opinion, is the relationship of the queen to the mirror that orchestrates her life.“<sup>266</sup> Der Film *Snow White and the Huntsman* scheint schließlich den Spiegel endgültig befreien zu wollen. In einer imposanten Verwandlungsszene löst er sich von seiner alteingesessenen Form. Dabei nimmt er nicht nur die Rolle des Beraters ein, sondern fordert seine Königin direkt auf zu handeln. Während alle Spiegel in den Adaptionen erhöht sind und somit eine machtvolle Position einnehmen, gebührt dem magischen Instrument im zuletzt beschriebenen Film ein besonderer Stellenwert. Die Königin huldigt ihm wie einen Gott. Nie würde sie sich seinem Urteil widersetzen, geschweige denn ihn zerschlagen, wie es die Herrscherin im Film *Snow White* getan hat.

---

<sup>266</sup> Zipes (2011): 116.

Den Verfilmungen ist gemein, dass Schneewittchen erst als junge Frau vom Spiegel erkannt wird. Wie bereits erwähnt, reflektiert sich der Zeitgeist des letzten Jahrhunderts darin, deren Vorstellungen bis in die Gegenwart anhalten. Dieser besagt, dass Kindern ein besonderer Schutz zusteht. Daher wird Schneewittchen frühsten ab der Pubertät als vollwertige Frau wahrgenommen, die mit ihren weiblichen Reizen der Königin gefährlich werden kann. Dem Spiegel wird in allen drei Filmen eine männliche Stimme zugeordnet. Demnach folgt die Königin dem Diktat eines Mannes. Schmerzhaft muss sie erfahren, dass sie seinen Ansprüchen nicht gerecht wird und geht schließlich daran hoffnungslos zugrunde.

Somit ist zusammenfassend zu erwähnen, dass die Beziehung der Königin zu ihrem Spiegel stets von Leid geprägt ist. So schreibt Baltrusaitis: „Als Hieroglyphe der Wahrheit ist der Spiegel auch eine Hieroglyphe des Falschen.“<sup>267</sup> Als treibende Macht, verhindert er ein Eintreten von innerer Ruhe und Zufriedenheit. Durch die Kundgabe negativer Urteile verursacht er bei der Stiefmutter die Zunahme ihrer Minderwertigkeitskomplexe. Diese jedoch macht ihren Selbstwert vom Spiegel abhängig, so dass sich ein Zweiergespann ergibt, welches dem Untergang geweiht ist. Zipes betont: „Mirrors are not bearers of truth.“<sup>268</sup> Dennoch rät er dazu, sich den Spiegel auf andere Weise zunutze zu machen: „They have no authority, but perhaps they can inform us about what we lack or what we need.“<sup>269</sup>

---

<sup>267</sup> Baltrusaitis (1986): 318

<sup>268</sup> Zipes (2011): 133.

<sup>269</sup> Ebda.

### 4.3 Auflösung

In der *Zeitschrift für Literatur und Linguistik* heißt es in einem Artikel von Hermann Bausinger, dass sich die Gattung des Märchens durch den Begriff des *Glücks* definieren lässt. Das Ende sei stets durch seinen Anfang bestimmt und werde vom Leser oder Hörer sehnsüchtig erwartet.<sup>270</sup> Nachdem wir den Beginn des Märchens *Schneewittchen* bereits im Punkt 4.1 *Familiäre Ausgangssituation* betrachtet haben, wird im folgenden Kapitel sein Ende Gegenstand der Analyse sein. Zuvor widmet sich die Arbeit dem Aspekt des Ausgangs in märchenhaften Erzählungen, wobei der Begriff *poetische Gerechtigkeit* von zentraler Bedeutung sein wird. Des Weiteren wird die Hochzeit, als glorreicher Abschluss des Märchens, auf ihre Besonderheit und Aktualität hin geprüft.

Wie wir bereits in dieser Arbeit erfahren haben (*2.3 Von der Märchentypologie zu strukturalistischen Zugriffen*), weisen Märchen klare Charaktere auf, die sich durch ihre Eigenschaften in die Gruppen Gut und Böse einteilen lassen. Schneewittchen gehört ohne Zweifel zur ersten Fraktion und erhält somit vom Publikum größtenteils Sympathie. Diese beruht vordergründig auf Mitleid. Der Erzählforscher Lutz Röhrich nennt weitere Tatsachen, warum sich der Rezipient dem Guten zugeneigt fühlt: „[...] das Märchen steckt voll von Menschheitssymbolen und sendet Botschaften auf vielerlei Ebenen des Verstehens. Vor allem ist ‚Schneewittchen‘ eine moralische Erzählung, die exemplarisch die schlimmen Folgen von Stolz und Eigenliebe zeigt.“<sup>271</sup> Die angesprochene Moral ist ebenfalls ein wichtiger Aspekt, der im Zusammenhang mit der Auflösung von Märchen steht. Durch ihren Einfluss wird das Märchen auf eine lehrreiche Ebene gehoben. Bausinger schreibt: „Diese Konvergenz von Glück und Moral ist vor allem, die das Märchen zu einer pädagogischen respektierten Gattung gemacht hat“, darüber hinaus erkennt er einen Zusammenhang zwischen der Anzahl der Veröffentlichungen und den allgemein gültigen Moralvorstellungen: „verfolgt man, welche Märchen vor allem propagiert und immer wieder neu publiziert wurden, dann ist das moralische Auswahlprinzip unverkennbar.“<sup>272</sup>

Der Gerechtigkeitssinn sieht vor, dass das Gute belohnt und das Böse bestraft wird. Wie schon im Kapitel 2.4 *Grausamkeit in Märchen* erwähnt, empfinden, laut Bettelheim, Kinder nichts Grausames in der Bestrafung des Boshaften, sondern Genugtuung, da die Ordnung wieder hergestellt worden ist. Doch wodurch lässt sich der Begriff *Gerechtigkeit*

---

<sup>270</sup> Vgl. Bausinger, Hermann (1983): Märchenglück. In: *Zeitschrift für Literatur und Linguistik*. Heft 50, S. 17f.

<sup>271</sup> Röhrich (2002): 243.

<sup>272</sup> Bausinger (1983): 24.

kennzeichnen, der scheinbar Gewalt in Märchen legitimiert? Die *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* beschreibt das subjektive Verständnis dieses Begriffs wie folgt:

„Mit dem subjektiven Verständnis der G. verbindet sich häufig ein allgemeines Verständnis, nach dem G. nicht nur eine Tugend neben anderen – nämlich Besonnenheit, Klugheit und Tapferkeit – ist, sondern die tugendhafte Gesamtheit eines Menschen, wodurch die anderen Tugenden erst zum richtigen Handeln und guten Leben führen.“<sup>273</sup>

An anderer Stelle heißt es im soeben genannten Werk:

„Im allgemeinen Verständnis (bereits bei Platon belegt) ist die G. zu einem zentralen Begriff der christlichen Theologie und Philosophie geworden: G. besteht in der Unterwerfung unter den Willen Gottes, der das einzige Gesetz des Wollens und Handelns sein soll.“<sup>274</sup>

Gott ist demnach als einzige Instanz befugt Gerechtigkeit walten zu lassen. Norbert Müller schreibt in seiner Dissertation zur *Poetischen Gerechtigkeit im Deutschen Lustspiel der Aufklärung*, dass der Dichter, Gott in seinen literarischen Werken vertrete: „Die Dichtung wird damit zum Mittel der Offenbarung; denn nur in ihr verwirklicht sich die ewige Gerechtigkeit Gottes. [...] So ist die poetische Gerechtigkeit eine angemessene Stellvertretung der Gerechtigkeit Gottes.“<sup>275</sup> Sie befindet sich, nach Müller, verstärkt am Ende der Erzählung, da sich im Schlussteil das Schicksal der Personen entscheidet. Thomas Christen betont in seinem Buch *Das Ende im Spielfilm*, dass der Schluss durch den „Zustand der Stabilität“ zu definieren ist. Darüber hinaus meint er:

„Grundsätzlich ändert sich aber nichts am Umstand, dass sich der Gehalt einer Erzählung erst aus ihrem Ende erschließt und dass dieses Ende tatsächlich eine besondere Stellung einnimmt: ein Punkt, an dem die prospektiven Kräfte versiegen, die retrospektiven dagegen ihre stärkste Ausprägung erfahren.“<sup>276</sup>

Müller beschreibt die bereits erwähnte Genugtuung als Harmonisierung. Sie sei auf die „unmittelbare Befriedigung des Zuschauers gerichtet.“<sup>277</sup> Kurz und einfach formuliert bedeutet das für unser Märchen, dass das Gute belohnt wird, während das Böse für seine schlechten Taten Bestrafung erfährt. Durch diesen Vorgang setze ein Ausgleich ein, „eine Harmonie der streitenden Kräfte“.<sup>278</sup> Die Erzählung verdeutlicht somit, dass sich Untugenden nicht lohnen, da sie am Ende gerächt werden. Andersherum, ermuntert sie zum pflichtbewussten Handeln, da die guten Taten, zumindest im Märchen, zwangsläufig zu einem guten Ende führen.

---

<sup>273</sup> Mittelstraß, Jürgen (Hg.) (2. Aufl., 2008): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaft*. Band 3 G – Inn. Stuttgart: Metzler, S. 97.

<sup>274</sup> Ebda.

<sup>275</sup> Müller, Norbert (1969): *Die poetische Gerechtigkeit im deutschen Lustspiel der Aufklärung DISS*. Johannes Gutenberg – Universität zu Mainz, S.3.

<sup>276</sup> Christen, Thomas (2002): *Das Ende im Spielfilm*. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen. Marburg: Schüren, S. 18.

<sup>277</sup> Müller (1969): 12.

<sup>278</sup> Ebda.: 7.

Dabei entscheidet letztendlich nur der Aspekt der Sympathie und Antipathie über das Schicksal der Figuren. „Nur die unterschiedliche Erregung dieser beiden Empfindungen gibt den Ausschlag, ob der Zuschauer eine Gestalt auf der Bühne belohnt oder bestraft sehen will, um seine Zufriedenheit wiederzugewinnen.“<sup>279</sup> Schneewittchen wird demnach bewusst als unschuldig Verfolgte dargestellt, die, durch ihr liebliches Wesen bedingt, die Sympathie des Publikums, erhält. Röhrich nennt sie das „Idealbild des bürgerlichen Mädchens im 19. Jahrhundert“.<sup>280</sup> Diese Bezeichnung stehe ihr aufgrund folgender Eigenschaften zu: „naiv-unschuldig, schön, lieb, fromm, arbeitsam“.<sup>281</sup> Ihre Belohnung am Ende des Märchens lässt das Publikum aufatmen, da ein gerechter Ausgleich stattgefunden hat.

Doch wie verhält es sich mit der bösen Stiefmutter? Ihrem Wesen werden größtenteils negative Charakterzüge zugesprochen, wodurch sie im starken Kontrast zu Schneewittchen steht. Das Publikum ist dadurch geneigt ihr gegenüber Antipathie zu verspüren. Um die von Müller beschriebene Harmonie wiederherzustellen, wird sie am Ende des Märchens bestraft. Im Laufe der Zeit haben sich verschiedene Varianten zu ihrem Untergang herausgebildet. Neben der bekannten Grimmschen Version, die im folgenden Kapitel *4.3.1 Auflösung J. und W. Grimm* behandelt wird, finden sich auch zahlreiche, in denen die Königin selbst ihr Urteil spricht:

„Sie wird in eine Pechtonne gesetzt, vor die zwei wilde Pferde gespannt werden oder in einer Nageltonne oder in siedendem Öl oder Wasser ertränkt; oder sie wird in den Backofen geschoben und verbrannt. In einer anderen Version wird sie von zwei Pferden zerrissen. Im norwegischen Märchen schwillt sie vor Zorn und Ärger so an, daß sie entzweispringt.“<sup>282</sup>

Bemerkenswert ist, dass Schneewittchen diesen Situationen beiwohnt, ohne schützend einzugreifen. Nach den genannten Wesenszügen der jungen Prinzessin, hätte man eine Aufforderung zur Beendigung der Folter erwarten können. Wie sich das Schicksal der Königin in unseren Filmbeispielen gestaltet, klärt die anschließende Analyse.

Zuvor betrachten wir den beliebtesten und häufigsten Schlussmoment in Zauber- und Novellenmärchen: die Hochzeit.<sup>283</sup> Oft heiratet sich der Held oder die Heldin in einen höheren Stand ein und verbessert dadurch deutlich die Ausgangssituation. Während einige Märchen die Brautwerbung thematisieren, handeln die wenigsten von der Ehe als Ausgangspunkt. „Der ‚normale‘ Ehe-Alltag, die täglichen Erfordernisse, Anpassungen der Partner, Ehekompromisse, Ehemüdigkeit oder auch das Miteinander-Altwerden eines Ehepaares,

---

<sup>279</sup> Ebda.

<sup>280</sup> Röhrich (2002): 246.

<sup>281</sup> Ebda.

<sup>282</sup> Ebda.: 256.

<sup>283</sup> Vgl. Ebda.: 60.

geschweige denn die Intimsphäre ehelicher Beziehungen werden seltener geschildert [...].<sup>284</sup> Um es in den Worten Kurt Tucholskys zu sagen: „Und darum wird beim happy end im Film jwöhnlich abjblndt.“<sup>285</sup> Sein Gedicht *Danach* thematisiert den unromantischen Ehealltag, von dem das Publikum nichts mitbekommt, da der Film am Höhepunkt der Liebe endet. Nach Röhrich, ist die Ehe für die Märchenhandlung nur dann interessant, wenn sie neues Konfliktpotential in sich trägt, wie es beispielsweise bei *Hänsel und Gretel*, *Der Fischer und syne Frau* und *König Drosselbart* der Fall ist. Dabei werden positive Paarbeziehungen nur angedeutet oder „formelhaft umschrieben, z. B. ‚er lebte mit seiner Frau glücklich und zufrieden‘ ‚sie lebten fröhlich beisammen, wie es sich für rechte Eheleute gebührt‘; ‚sie lebten glücklich bis an ihr Ende‘.“<sup>286</sup> Was darüber hinaus passiert, scheint die meisten Märchen nicht zu interessieren. Daher bleibt offen, ob Schneewittchen nicht doch einmal von Schuldgefühlen heimgeholt wird, weil sie ihrer Stiefmutter nicht geholfen hat und sich daraufhin für ihr Verhalten schämt, welches ihrer inneren Überzeugung von Menschlichkeit widerspricht. In vielen Schneewittchen-Versionen bildet die Hochzeit die Vollendung der Handlung. Sie gilt als Tor zu einer glücklichen Zukunft für die Liebenden. „Die rechtliche Grundlage der europäischen Familie ist die Ehe. Seit dem 12. Jahrhundert ist sie, nach katholischem Verständnis, ein Sakrament.“<sup>287</sup> Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die Ehe als ein privater Vertrag angesehen.<sup>288</sup> Seit den 1960er Jahren haben alle deutschen Bürger die Möglichkeit zu heiraten. Während sie diese damals auch wahrnahmen, befindet sich die Ehe seit den 1980er Jahren auf einem Abwärtstrend.<sup>289</sup> Walter Bien schreibt im Buch *Familie an der Schwelle zum neuen Jahrtausend. Wandel und Entwicklung familialer Lebensformen*<sup>290</sup>, dass die moderne Familie als „sicherer Zufluchtsort und Schutz gegenüber einer kalten und menschenunfreundlichen Außenwelt“<sup>291</sup> gesehen wird. Darüber hinaus hebt er die Ehe als einzigen „(Initiation-) Ritus“ hervor, den es noch aus frühen Zeiten gibt. Er beschreibt die ideale moderne Familie, die sich seiner Meinung nach in der Auflösung befindet, mit folgenden Worten: „Eine stabile glückliche Familie ist über mehrere Generationen angelegt und bleibt das Hauptziel des Lebens.“<sup>292</sup> Gegenwärtig wird erst spät geheiratet und oft nach

---

<sup>284</sup> Ebda.

<sup>285</sup> Aus dem Gedicht *Danach* von Kurt Tucholsky (1890-1935).

<sup>286</sup> Röhrich (2002): 60.

<sup>287</sup> Gestrinch (2013): 27.

<sup>288</sup> Vgl. Ebda.: 28. Dabei war es den Armen kaum möglich eine Heiraterlaubnis zu bekommen. Die Männer des Bürgertums durften erst dann den Bund der Ehe eingehen, wenn sie im Stande waren die Familie zu ernähren. Heiraten durfte man nur innerhalb seiner Schicht. S. 29 f.

<sup>289</sup> Vgl. Ebda.: 30.

<sup>290</sup> Bien, Walter (Hg.) (1996): *Familie an der Schwelle zum neuen Jahrtausend. Wandel und Entwicklung familialer Lebensformen*. Opladen: Leske und Budrich.

<sup>291</sup> Ebda.: 5.

<sup>292</sup> Ebda.

intensiver Überlegung und längerem Zusammenleben, „doch nicht mehr auf Lebenszeit“, wie die Autorin Elisabeth Roudinesco schreibt, „sondern in mehr als einem Drittel der Fälle für einen bestimmten Zeitraum, der mit einer Scheidung beendet wird [...]“. <sup>293</sup> Aufgrund allgemeiner Ernüchterung und Enttäuschung, werden immer weniger Ehen geschlossen. <sup>294</sup> Ihr *Image* als triumphaler Abschluss eines Märchens hat parallel zur Veränderung der sozialen Strukturen Schaden genommen und an Glanz verloren. Die Hochzeit, als höchste Form des Happy Ends in zauberhaften Erzählungen, ist ins Wanken geraten. In diesem Zusammenhang wird oft in Märchen die Passivität der Heldinnen kritisiert, die ihr eigenes Schicksal nicht selbstbewusst in die Hand nehmen. So schreibt Röhrich:

„Von modernen Kritikern werden Märchenheldinnen wie Aschenputtel, Dornröschen oder eben Schneewittchen für Repräsentanten einer passiven Frauenrolle gehalten, deren Leben darin besteht, schön und untätig auf die Ankunft eines Prinzen zu warten.“ <sup>295</sup>

Besonders der Feminismus steuert gegen die Verbreitung von diesen patriarchalen Denkmustern. So forderte beispielsweise die Frauengruppe *Schneewittchen* zu Beginn der 80er Jahre zum Umdenken auf. In ihrem gleichnamigen Lied aus dem Album *Zerschlag Deinen Gläsernen Sarg* heißt es:

„Schneewittchen, zerschlag deinen gläsernen Sarg,  
wie liegst du denn da, blass und kalt? Würg schnell den vergifteten Apfel heraus,  
stoß den Sargdeckel auf mit Gewalt.  
[...]  
Auf den Prinz warte nicht  
Der den Zauber durchbricht –  
Sieh zu, dass du fort bist, eh er küßt!  
Steig' nicht auf sein Roß  
Folg ihm nicht auf sein Schloß  
Wo du wie im Sarg eingeschlossen bist!  
[...]"

Die nun folgende Analyse betrachtet den Aspekt der *Auflösung* in den jeweiligen Schneewittchen-Adaptionen. Begonnen wird, wie zuvor, mit dem Vergleichstext der Brüder Grimm von 1857. Dabei wird besonderes Augenmerk auf die Erlösungsszene gelegt. Es soll untersucht werden unter welchen Voraussetzungen Schneewittchen zurück ins Leben findet und welche Rolle der Prinz bei diesem Vorgang spielt. Des Weiteren werden die Schicksale der Hauptprotagonistinnen näher beleuchtet. Dabei stellt sich die Frage nach der oben behandelten *poetischen Gerechtigkeit*: In welcher Form wird das Gute belohnt und das Böse bestraft? Ziel ist es, die unterschiedlichen Auflösungen im Kontext der jeweiligen Zeit zu

---

<sup>293</sup> Roudinesco (2008): 202.

<sup>294</sup> Vgl. Ebda.

<sup>295</sup> Röhrich (2002): 260.

lesen und zu untersuchen, inwiefern die Veränderungen sowie die Konstanten durch den Einfluss der US-amerikanischen Moral und ihren Wertevorstellungen zu erklären sind.

#### 4.3.1 Auflösung *Schneewittchen* von J. und W. Grimm (1857)

Nachdem Schneewittchen in den verzauberten Apfel der Königin beißt, fällt sie in einen todesähnlichen Schlaf. Dabei haben die Grimms sich sicherlich bewusst für den Apfel als Mordinstrument entschieden. Er ist symbolisch stark aufgeladen und weist eine Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten auf. Isabella Wülfing schreibt in ihrem Buch *Alter und Tod in den Grimmschen Märchen und im Kinder- und Jugendbuch* über den Apfel im Schneewittchen-Märchen: „Er ist als Symbol gemeint, denn schon in der Bibel war es der Apfel, mit dem der Mensch verführt wurde, seine Unschuld aufzugeben, um dafür Wissen und Sexualität zu erlangen.“<sup>296</sup>

Dank ihrer Schönheit, entscheiden sich die Zwerge Schneewittchen in einem gläsernen Sarg aufzubahren. Mit goldener Schrift nennt dieser ihren Namen und Titel. Seinen Platz findet er auf einem Berg. Röhrich verweist auf die Unterschiede zwischen der Erstausgabe von 1812 und der Fassungen aus dem Jahr 1857, indem er schreibt, dass Schneewittchens Glassarg ursprünglich im Haus der Zwerge platziert worden ist. Um jedoch ihre Schönheit zu betonen und auszustellen, entschieden sich die Brüder die junge Frau auszulagern und erhöht zu präsentieren.<sup>297</sup> Beweint wird Schneewittchen von zahlreichen Tieren, darunter auch von drei Vögeln: zuerst von einer Eule, dann von einem Raben und schließlich von einem Täubchen. Laut Wülfing sind diese Vögel Symbole für Schneewittchens Reifung: „Die Eule bringt Weisheit, der Rabe, wie der Rabe des germanischen Gottes Odin, das reife Bewußtsein und das Täubchen symbolisiert die Liebe.“<sup>298</sup> Sie erkennt darüber hinaus in dem Märchen den Reifeprozess vom Kind zur Frau: „Das Märchen beginnt als Schneewittchen sieben Jahre alt ist und endet mit ihrer Hochzeit.“<sup>299</sup>

Nicht nur ihre Schönheit ist ein wichtiges Leitmotiv dieses Märchens, auch der Scheintod und die damit verbundene Angst lebendig begraben zu werden, zeichnen diese zauberhafte Erzählung aus. Röhrich sieht darin eine Begründung für die Faszination an dem Schneewittchen-Stoff.

---

<sup>296</sup> Wülfing, Isabella (1986): *Alter und Tod in den Grimmschen Märchen und im Kinder- und Jugendbuch*. Herzogenrath: Murken-Altrogge Verlag, S. 79.

<sup>297</sup> Vgl. Röhrich (2002): 253.

<sup>298</sup> Wülfing (1986): 82.

<sup>299</sup> Ebda.

„Möglicherweise hat die Beliebtheit der Schneewittchen-Erzählung und insbesondere die Verbringung der für tot gehaltenen Titelheldin in einen durchsichtigen Sarg mit der bis ins 19. Jahrhundert anhaltenden Aktualisierung der Scheintod-Phobie zu tun.“<sup>300</sup>

Als nun ein Königssohn zum Zwergenhaus kommt, um dort zu übernachten, sieht er auf dem Berg die junge Frau im Sarg liegen. Der Text verweist darauf, dass der Prinz die goldene Schrift liest und somit erkennt, dass es sich um eine Dame aus seinem Stand handelt. Da er daraufhin fragt, ob er sie bekommen könnte, wird offensichtlich, dass der Titel ausschlaggebend für seine Bitte ist. Wie bereits eingangs erwähnt, war die Eheschließung im 19. Jahrhundert an zahlreiche Bedingungen geknüpft. Selbst zu Preußen, welches die Regelungen für eine eheliche Verbindung verhältnismäßig locker gestaltete, heißt es: „In Preußen hatte bereits das Allgemeine Landrecht von 1794 alle Ehebeschränkungen – mit Ausnahme des Verbot der standesübergreifenden Heiraten, das bis 1869 in Kraft blieb – abgeschafft.“<sup>301</sup> Da die Zwerge den Sarg nicht verkaufen wollen, bittet der Prinz sie, ihm die Schöne als Geschenk zu überlassen. Röhrich schreibt bezüglich der Liebe des Prinzen zu Schneewittchen:

„[...] der Königssohn, der sich in das scheinote Schneewittchen im gläsernen Sarg verliebt, ist ein platonischer Leichenfetischist, auf den diese weibliche Leiche allein durch ihre völlig willense Schöneheit erotisch wirkt.“<sup>302</sup>

Dieser beteuert unterdessen, dass er Schneewittchen „ehren und hochachten“ will wie sein „Liebste“. <sup>303</sup> Der Prinz hofft mit seinen gefühlsbetonten Worten die Zwerge überzeugen zu können. Diese empfinden daraufhin Mitleid und entscheiden sich schließlich dafür. Folglich lässt der Königssohn Schneewittchen auf den Schultern seiner Diener zum Schloss tragen. „Da geschah es, dass sie über einen Strauch stolperten, und von dem Schüttern fuhr der giftige Apfelgrütz, den Schneewittchen abgebissen hatte, aus ihrem Hals.“<sup>304</sup> Kurz darauf öffnet sie die Augen, „hob den Deckel vom Sarg in die Höhe, und richtete sich auf, und war wieder lebendig.“<sup>305</sup> Bemerkenswert ist, wie aktiv Schneewittchen kurz nach dem Erwachen ist. Sie findet nach langem Scheintod unmittelbar die Kraft den gläsernen Deckel selbstständig hochzuheben. Als sie sich erkundigt, wo sie sich befindet, antwortet der bis dahin passive Prinz, dass sie bei ihm sei. Es fällt auf, dass der Prinz anschließend die junge Frau über das Vergangene aufklärt, obwohl er selbst wenig beteiligt war. Meines Erachtens nach, drängt der Prinz sich trotz seiner Passivität beim Erlösen Schneewittchens, in den

---

<sup>300</sup> Röhrich (2002): 253.

<sup>301</sup> Gestrich (2013): 29.

<sup>302</sup> Röhrich (2002): 250.

<sup>303</sup> Grimm (2010): 266.

<sup>304</sup> Ebda.

<sup>305</sup> Ebda.

Vordergrund und scheint sie mit seinen Gütern beeindrucken zu wollen. Demnach erzählt er ihr von seinem Schloss auf welchem sie leben könnte, wenn sie seine Frau werde. Dabei scheint der Prinz zu vergessen, dass Schneewittchen selbst eine Königstochter mit eigenem Reich ist. Doch auch sie selbst scheint diesen Aspekt zu versäumen und willigt schließlich ein: „Da war ihm Sneewittchen gut und gieng mit ihm, und ihre Hochzeit ward mit großer Pracht und Herrlichkeit angeordnet.“<sup>306</sup> Das Motiv des glorreichen Hochzeitsfestes bildet die Schlusszene des Märchens. Zugleich steht sie für die Belohnung der guten Figur. Schneewittchen hat sich, durch ihr tugendhaftes Verhalten, zuerst die Sympathie der Rezipienten und anschließend den Lohn für ihre Entbehrungen verdient.

Im Folgenden wird das Schicksal der Antiheldin untersucht. Aus Neugier über die Schönheit der zukünftigen Braut des Prinzen, macht sich die böse Stiefmutter auf den Weg zur Vermählung. Bemerkenswert und zugleich grausam ist der Aspekt, dass sie zur Feier und somit zur ihrer eigenen Hinrichtung, persönlich eingeladen worden ist. „Und wie sie hineintrat, erkannte sie Sneewittchen, und vor Angst und Schrecken stand sie da und konnte sich nicht regen.“<sup>307</sup> Auf diese Starre hin folgt die bekannte grausame Bestrafung der bösen Stiefmutter.

„Aber es waren schon eiserne Pantoffeln über die Kohlenfeuer gestellt und wurden mit Zangen herein getragen und vor sie hingestellt. Da musste sie in die rotglühenden Schuhe treten und so lange tanzen, bis sie tot zur Erde fiel.“<sup>308</sup>

Diese Schlussworte des Märchens beschreiben die Folgen von boshaften Handlungen und endloser Eitelkeit. Die Königin erhält ihre scheinbar gerechte Strafe und wird aufgrund ihrer Taten hingerichtet. Verständlicherweise ruft ein derart grausames Ende zahlreiche Pädagogen, Eltern und Erzieher auf den Plan, die dieses gewaltsame Ende kritisieren. Das Kapitel 2.4 *Grausamkeit in Märchen* hat sich mit dieser Thematik ausführlich beschäftigt. Wie bereits angesprochen, wohnt Schneewittchen dieser Folter bei, ohne einzugreifen. Sie sieht ihrer Stiefmutter beim Leiden zu und scheint ebenfalls Genugtuung zu empfinden.

Im Folgenden widmen wir uns dem Zeichentrickfilm *Snow White and the Seven Dwarfs*. Es wird untersucht, inwiefern sich der erfolgreiche Disney-Film von der Urfassung der Grimms unterscheidet. Dabei liegt der Fokus der Analyse auf der Erlösungsszene sowie auf dem Schicksal von Schneewittchen und ihrer bösen Stiefmutter.

---

<sup>306</sup> Ebda.

<sup>307</sup> Ebda.: 267.

<sup>308</sup> Ebda.

#### 4.3.2 Auflösung *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937)

Bevor wir die Untersuchung beginnen, sei auf die Abfolge der Ereignisse im Film aufmerksam gemacht: Bei Disney stirbt die böse Stiefmutter während Schneewittchens todesähnlichem Schlaf. Schneewittchens Erlösungsszene bildet demnach die Schlusszene des Märchenfilms.

Nachdem die Königin der jungen Prinzessin den verzauberten Apfel angeboten hat und sie daraufhin in einen scheinotartigen Schlaf fällt, verlässt sie schnell das Haus der Zwerge. Diese wurden unterdessen von den Tieren darüber informiert, dass Schneewittchen Schlechtes widerfahren ist. Eilig reiten sie auf dem Rücken des Wilds zurück zur Hütte, um die Stiefmutter einzuholen. Es ist ein Unwetter aufgezogen, welches reich an Blitzen und Donner ist. Dieses Naturschauspiel verstärkt die Dramatik der Verfolgungsjagd. Die nichtdiegetische Musik ist voller Spannung sowie Hektik und erhöht den gehetzten Charakter dieser Szene. Zwischen beiden Gruppen wird hin und her geschnitten. Die Parallelmontage ermöglicht es den Zuschauern beide Handlungen zu verfolgen. Disney bedient sich bewusst dieses filmischen Mittels, im Buch *The Disney Film* heißt es dazu:

„One way of achieving this goal was seeing that the action never stayed with one character or setting too long. Practically every key scene in the film is interrupted by crosscutting to simultaneous actions elsewhere.“<sup>309</sup>

Zudem sorgt die Parallelmontage für eine Steigerung der Unruhe, da der jeweilige Handlungsstrang nur kurz gezeigt wird, bevor er von dem anderen unterbrochen wird. Die böse Stiefmutter hatte sich, bevor sie Schneewittchen den Apfel angeboten hat, in eine hässliche Hexe verwandelt. Verfolgt rennt sie durch den Wald und anschließend einen Berg hinauf. Durch die Kamerafahrt wird die Hetzjagd für das Publikum nachvollziehbar. Die Handlung findet im Düstern statt. Schatten und unbeleuchtete Flächen und Gegenstände dominieren das Bild (Low-Key-Ausleuchtung). Zwischendurch erhellen Blitze die Umgebung der Figuren und deuten Gefahr an. In einer Halbtotale wird die Stiefmutter beim Erklimmen eines Felsvorsprungs gezeigt. Die Kamera fährt anschließend zurück, um dem Publikum die Möglichkeit der Orientierung im Raum zu geben (Totale). Kurz darauf sehen wir die verwandelte Stiefmutter auf einem Felsen stehen. Durch die Totale sehen die Zuschauer, dass sie sich in einer Sackgasse befindet. Anschließend wird sie in der halbnahen Einstellung gefilmt, so dass ihr erschrockenes Gesicht zu sehen ist. Die Kamera schwenkt hoch und zeigt wie sich die beiden Geier, welche sie seit einer Weile verfolgen, auf einen Ast niederlassen. Sie dienen als Verweis auf den nahenden Tod der eitlen Königin. Gierig reißen sie ihre

---

<sup>309</sup> Maltin (2000): 28.

Schnäbel auf, während sie den aussichtslosen Taten der Frau zuschauen. Verzweifelt versucht sie einen großen Stein zu lösen, um ihn auf die Zwerge stürzen zu lassen. In einer Totalen verfolgt das Publikum das Geschehen. Schließlich schlägt ein Blitz ein und trennt den Felsvorsprung vom Berg, sodass die Königin in die Tiefe stürzt.

Daraufhin werden erneut die Geier gezeigt. Sie verfolgen mit ihrem Blick die Stiefmutter, folglich können die Zuschauer durch diese Montage Rückschlüsse auf das Schicksal der Frau ziehen. Die Zwerge schließen sich dem an und blicken schockiert den Berg hinunter. Dadurch wird der filmische Raum erweitert. Schließlich begeben sich die Geier in den Sinkflug und nähern sich in Kreisbewegungen ihrer Beute. Dabei wird das Bild zunehmend unscharf, bis es schließlich abgeblendet wird.



Abb. 21  
*Tod der Königin, 1937*

Durch dieses Verfahren entzieht sich Disney der Darstellung des Todes. Dieser wird in der Szene durch die anderen Figuren angedeutet. Darüber hinaus gibt es keinen Mörder, da der Blitzeinschlag den Tod herbeiführt. Aufgrund dieser Gestaltung sei die Szene nicht nur dramatischer, sondern „more poetically just in that she was not stuck down by another hand but more appropriately by the forces of nature she had tried to bend to her own wicked ends through witchcraft.“<sup>310</sup> Somit folgt die Gestaltung der Szene Disneys Prinzip der Gewaltvermeidung. „The most obvious changes were intended to tone down the violence of the original tale.“<sup>311</sup>

Die Erlösungsszene Schneewittchens ist sehr romantisch gestaltet und spiegelt ein Wechselspiel von Romantik und Komik wider:

„[...] but what is also apparent is that comedy went hand-in-hand with romance in the Disney version of *Snow White*, and the two elements combined with political commentary to set a pattern for future Disney films.“<sup>312</sup>

Dabei beginnt die Romantik in diesem Film schon viel früher als bei den Grimms. Auf dem Schloss der bösen Stiefmutter trifft der Prinz erstmals auf Schneewittchen. Während sie zu Beginn noch in Lumpen gekleidet war und den Hof reinigen musste, ist sie nun kurz davor

<sup>310</sup> Inge (2004): 138.

<sup>311</sup> Ebda.

<sup>312</sup> Wright (1997): 103.

erlöst und auf das Schloss des Prinzen gebracht zu werden. Laut Wright, verfolgt diese Szene die Absicht, das eintönige Leben der von der Great Depression geplagten, US-Bürger für einen Moment zu erleichtern.<sup>313</sup> Daher fügt er darüber hinaus hinzu: „The Prince’s two appearances seem to be more a part of the magic than of the realistic setting.“<sup>314</sup> Das Beispiel verdeutlicht den Einfluss der damaligen sozialen Probleme auf die Handlung des Films.

Doch es gibt noch einen weiteren Aspekt der exemplarisch beweist, dass der Film immer auch ein Spiegel der moralischen Wertevorstellungen einer Kultur ist. Da sich das Paar bereits bei der ersten Begegnung ineinander verliebt, heiratet das Mädchen keinen fremden Mann, wie es zur Zeit des Mittelalters gängig war (vgl. Grimm). Daraus folgt, dass sich mit der Hochzeit ein Kreis schließt, da diese eine logische Konsequenz der Handlung darstellt. Disney verändert somit den Aufbau des Märchens, um ihn an die Vorstellungen der US-amerikanischen Bevölkerung anzupassen.

„American audiences may not have accepted a marriage of two strangers that was completely devoid of romantic attachment. Because American society lacked a nobility, arranged marriages were never commonplace.“<sup>315</sup>

Um diesem romantischen Schema zu entsprechen, sah sich Disney gezwungen, die Rolle des Prinzen zu verändern. Das zuvor bei den Grimms angesprochene „Machogehabe“ minimierte er zu Gunsten der Romantik.<sup>316</sup> Bei Disney begibt sich der Königssohn aktiv auf die Suche nach seiner großen Liebe, während der „Grimmsche“ Prinz, zufällig auf seine Zukünftige trifft. Laut Röhrich, erhält sein Auftritt dadurch eine „glaubwürdigere Motivation“.<sup>317</sup> Zudem tauschte er die rumplige Erlöserszene der Grimms gegen eine glanzvolle Kusszene aus, die den glorreichen Abschluss einer langen Suche bildet: „The devotion and desire of Snow White and the Prince for each other during their long separation represented another motif present in the popular romantic films of the 1930s as well as in many folktales.“<sup>318</sup>

---

<sup>313</sup> Vgl. Ebda.: 103f.

<sup>314</sup> Ebda.: 104.

<sup>315</sup> Ebda.: 104 f.

<sup>316</sup> Vgl. Ebda: 104.

<sup>317</sup> Röhrich (2002): 258.

<sup>318</sup> Wright (1997): 105.

Der Erlösungskuss, ist ein besonderer, da er der Kuss der ersten Liebe ist – „an original Disney motif.“<sup>319</sup> Wright ergänzt, dass er als Beweis dafür gesehen werden kann, dass Disney den Film auch für Erwachsene produziert hat. Röhrich spricht sogar von einer „unübersehbaren Erotisierung“, die die Handlung für das reife Publikum interessanter machen soll.<sup>320</sup> Der Film spricht somit alle Altersgruppen an, „denn das Filmpublikum war ja zur Entstehungszeit des Films noch nicht nach Alter oder Einstellung ausdifferenziert.“<sup>321</sup> Der Kuss ist das Gegenmittel, um den Fluch der bösen Stiefmutter zu brechen. „In the Grimms‘ story the witch provides no antidote to the spell because she intended the death to be permanent [...]“<sup>322</sup> Durch die Kusszene gewinnt die Figur des Prinzen an Gewicht. Zugleich spiegelt sie das US-amerikanische Verständnis von Romantik wider:



Abb. 22  
Erlösungskuss, 1937

„The innovation of the Disney film was that Disney’s heroine awakened as the result of human contact, and the kiss, symbolic of true love, initiated a lifelong union between the heroine and her chosen mate. The change reflected the romantic myth in its American, rather than its European, form.“<sup>323</sup>

Aufbauend auf den eben genannten Punkten, wird im Folgenden die Erlösung Schneewittchens analysiert. Nachdem die Zwerge erkennen, dass sie der jungen Prinzessin nicht helfen können, ist die Trauer groß. Die Szene wird von Orgelmusik (nichtdiegetisch) begleitet. Dieser Aspekt verweist auf eine bürgerlich-christliche Kultur.<sup>324</sup> Einmal mehr wird die Natur miteinbezogen, um der Stimmung der Szene Ausdruck zu verleihen: es regnet. Jedoch ist es im Vergleich zur Verfolgungsszene ein sanfter Schauer. Dieser deutet an, dass nicht nur die Tiere und Zwerge weinen, sondern auch der Himmel um Schneewittchen trauert. Nach einem Jahr ereignet es sich, dass der Prinz den gläsernen Sarg der jungen Frau entdeckt. Dabei gestaltete sich die Darstellung dieser adligen Figur ursprünglich als sehr schwierig:

<sup>319</sup> Ebda.: 104.

<sup>320</sup> Röhrich (2002): 259.

<sup>321</sup> Girveau, Bruno/Diederer Roger (Hg.) (2008): Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst. München: Hirmer, S. 46.

<sup>322</sup> Wright (1997): 104.

<sup>323</sup> Ebda.

<sup>324</sup> Vgl. Röhrich (2002): 258. Er nennt weitere Beispiele die seine These stützen: „Vor dem Schlafengehen spricht Schneewittchen ein Nachtgebet. [...] Seine Jungfräulichkeit rettet es, indem es die sieben Zwerge aus deren Schlafzimmer abdrängt, bevor es sich in die Minibetten legt. Den schmutzigen Zwergen bringt Schneewittchen einfache Hygieneregeln bei, z. B. daß man sich vor dem Essen die Hände wäscht.“ S. 258.

„The Disney staff was more acutely aware of this problem than many have guessed. They deliberately brought Prince Charming into the picture for only two brief scenes (at the beginning and the end), because they felt he looked unbearably stiff.“<sup>325</sup>

Während goldene Buchstaben ebenfalls den Sarg verzieren, fällt auf, dass zwar ihr Name, jedoch nicht ihr Titel, erwähnt worden ist (vgl. Grimm „Königstochter“). Die Szene beginnt mit einer halbnahen Einstellung und zeigt Schneewittchens Sarg umgeben von einem Blumenmeer. Obwohl sie bereits seit einem Jahr im Sarg liegt, hat sich an ihrer Schönheit nichts verändert. „Die jugendstilhafte Plastizität, das gelbe Puffärmelkleid und die leuchtend rote Schleife zum runden Kindergesicht und offenen Blick entsprechen der typisch amerikanischen Darstellung kindlicher Unschuld.“<sup>326</sup> Daraufhin fährt die Kamera zurück, sodass die Zuschauer die Tiere erblicken, die ehrwürdig weitere Sträuße niederlegen. Nach einem kurzen Stopp wird die Rückwärtsfahrt fortgesetzt, wodurch der Bildraum erweitert wird und nun auch die Zwerge sichtbar werden. Durch diese Anordnung wirkt die Handlung ruhig sowie übersichtlich und verstärkt den andächtigen Charakter der Szene. Eine anschließende Totale ermöglicht es dem Publikum das Ausmaß des gesamten Raums zu erfahren. Wie bei den Grimms, befindet sich ihre Grabstätte leicht erhöht, um somit auf Schneewittchens besonderen Status hinzuweisen. Lichtstrahlen der Sonne beleuchten ihren Sarg wie ein Scheinwerfer und lenken dadurch zusätzlich die Aufmerksamkeit auf sie. Die Quelle des lieblichen Gesangs wird durch die Montage des folgenden Bildes geklärt: Wir sehen den Prinzen und sein weißes Pferd. Er singt das Lied „One Song“, welches zur Diegese des Films gehört. Die Totale ermöglicht es, ihn und sein stattliches Pferd samt ihrer Umgebung zu begutachten. Durch eine Wischblende findet ein sanfter Übergang zum nächsten Bild statt. Durch eine Schuss-Gegenschuss-Montage werden die Zwerge gezeigt, wie sie sich nach dem Prinzen umschauen. Dieser tritt anschließend ins Bild und stellt sich vor den Sarg. Sein Gesang endet, während die Kamera nach vorn fährt, um den Bildausschnitt zu verkleinern und die Scheintote zu fokussieren. Parallel setzt eine andere Musik (nichtdiegetisch) ein, die durch ihren spannungsgeladenen Charakter die Aufmerksamkeit des Publikums fesselt, sodass dieses die folgende Handlung mit Neugier erwartet. Um die Situation noch intimer zu gestalten, wird im Anschluss an die Fahrt eine halbnaher Einstellung montiert. Ohne Zögern küsst der Prinz selbstbewusst Schneewittchen. Kurz darauf wird erneut die Musik geändert, was darauf verweist, dass Schneewittchen erlöst worden ist. Wir

---

<sup>325</sup> Maltin (2000): 29.

<sup>326</sup> Girveau/Diederer (2008): 45. „Als filmische Vorlagen für diese Figur dienten Janet Gaynor, Mary Pickford und vor allem Shirley Temple, die Mitte der 1930er Jahre der beliebteste Weltstar überhaupt war. Die Schleife in Schneewittchens Haar erinnert ebenso wie ihre Gestik an die vorpubertäre Shirley Temple, die in ihren Filmrollen bewusst einen verführerischen Habitus nachahmte. Schneewittchen war eine Mischung aus der populäre Hollywood-Kreation Temple und der romantischen Märchenfigur aus Europa.“ S. 45 f.

hören das Summen des Liedes „Some Day My Prince Will Come“ (nichtdiegetisch), dieses gewinnt an Lautstärke und bekräftigt die zauberhafte Stimmung der Szene. Schneewittchen wird daraufhin in einer Naheinstellung gezeigt, um den Moment des Erwachens für das Publikum gut sichtbar zu machen. Durch einen Gegenschuss wird die Reaktion der Zwerge gefilmt, die langsam ihre Köpfe heben und anschließend ihren Augen nicht trauen können. Daraufhin folgt die Reaktion der Tiere, die ebenfalls hoch erfreut sind. Letztendlich kann sich das Publikum ein drittes Mal erheitern, indem es beobachtet, wie der Prinz auf Schneewittchens Erlösung reagiert. Durch diesen dreischichtigen Aufbau wird ein maximales Pensum an Glückseligkeit bei den Rezipienten ausgelöst, die sich nach einer langen Phase des Mitleids endlich am positiven Ausgang ihrer Heldin und Identifikationsfigur ergötzen können. Christen schreibt, dass die Freude der Protagonisten auf die Zuschauer übergehen soll, er fährt fort:

„Die Geschlossenheit der klassischen Narration verlangt Eindeutigkeit. Das Happy End vermag diese Eindeutigkeit insofern herzustellen, als es einen Zustand des Glücklichseins und der Zufriedenheit bei den Hauptfiguren suggeriert und damit den Zuschauer mit einem Gefühl der Sicherheit entlässt. Nicht nur werden alle wichtigen Probleme beseitigt, sie werden auch auf eine Art und Weise gelöst, die die Protagonisten nicht zu Schaden kommen lässt.“<sup>327</sup>

Die Musik steigert ihre Intensität parallel zum Geschehen. Das anfängliche Summen geht in einen Solo-Gesang über, der schließlich in einem Chor gipfelt. Zeitgleich wird das Tempo gesteigert, wodurch die ausgelassene Stimmung der Figuren betont wird. Vertraut schließt sich nicht nur das Liebespaar in die Arme, sondern auch die Zwerge, die sichtlich erleichtert mit den Tieren vor Glück tanzen. Um das fröhliche sowie auch chaotische Treiben dieser Figuren einzufangen, wird der Freudentanz in einer Totalen gefilmt. Die Kamera folgt dem Paar durch eine Fahrt zum königlichen Pferd. Dadurch wird der Eindruck der Bewegung erhöht. Durch eine Totale-Einstellung sieht das Publikum, wie der Prinz Schneewittchen auf seinen Schimmel hebt, während die Zwerge und Tiere diesen umgeben. Im Anschluss hebt der Prinz einen der sieben Freunde nach dem anderen hoch, damit sich die Prinzessin von ihnen verabschieden kann. Damit die Zuschauer diesen Abschied besser verfolgen können, wird er in einer halbnahen Einstellung gefilmt. Mit einem Kuss auf ihre Köpfe verabschiedet sie sich freundlich und zugleich distanziert. Röhrich bezeichnet die Zwerge als „lüsterne alte Männer“<sup>328</sup>, die durch ihre Blicke und Körpersprache ihre Zuneigung Schneewittchen gegenüber kundtun.

---

<sup>327</sup> Christen (2002): 38.

<sup>328</sup> Röhrich (2002): 259.

„Vor allem aber sprechen ihre phallischen Knollen-Nasen eine deutliche Sprache und erinnern permanent an das Sprichwort von der ‚Nase des Mannes‘. Um aber keinerlei unanständigen Verdacht aufkommen zu lassen, küßt Schneewittchen die Zwerge nur auf ihre Glatzen. Keiner der Sieben streichelt oder berührt die Heldin.“<sup>329</sup>

Der Kuss auf ihren Mund bleibt dem Prinzen vorbehalten. Die Kamera filmt schließlich Schneewittchen und ihre Freunde in einer Totalen. In diesem letzten gemeinsamen Bild sieht das Publikum alle Figuren noch einmal vereint, bevor die Gruppe auseinander bricht. Während sich die Musik einem weiteren Höhepunkt nähert, zeigt die Kamera das Paar gen Horizont schreiten. Der Beginn der anschließenden Kamerafahrt nach vorn, findet parallel zum Klimax des Liedes statt. Dabei bewegt sich die Kamera in Richtung des orange-roten Abendhimmels. In den leuchtenden Wolken zeichnet sich das besagte Märchenschloss ab, welches durch die Fahrt letztendlich das gesamte Bild ausfüllt. Durch die Kameraführung verbinden die Zuschauer die Bilder und schlussfolgern die Erfüllung von Schneewittchens Lebenstraum. Parallel erklingt der Text der nichtdiegetischen Musik und unterstreicht das Happy End noch einmal nachdrücklich.

„Some day my prince will come  
Some day we'll meet again  
And away to his castle we'll go  
To be happy forever I know

Some day when spring is here  
We'll find our love anew  
And the birds will sing  
And wedding bells will ring  
Some day when my dreams come true.“

Der Film *Snow White and the Seven Dwarfs* zeichnet sich durch seine verharmlosten Gewaltszenen als typischer Märchenfilm à la Disney aus. Daraus ergibt sich, dass besonders der Schluss des Märchens zahlreiche Veränderung aufweist. Um die Unschuldigkeit Schneewittchens zu wahren, wird die Königin durch einen Blitzeinschlag getötet. Durch die Bestrafung des Bösen, ist der erste Schritt zur Wiederherstellung der Ordnung vollbracht. Der zweite vollzieht sich durch die glorreiche Erlösung Schneewittchens durch den Kuss des Prinzens. Die gute Figur wird nach langer Entbehrung (Vollwaise, Mordversuch durch Jäger und Stiefmutter) endlich mit ihrem Wunsch nach – der wahren Liebe – belohnt. Das Ende der Adaption orientiert sich in seinem Aufbau an der Grimmschen Urfassung, „but was merely adapted to embrace the values and social mores of Disney’s particular society.“<sup>330</sup> Dieses Zitat unterstreicht den Einfluss der US-amerikanischen Werte auf den Ausgang des Märchens.

---

<sup>329</sup> Ebda.: 259 f.

<sup>330</sup> Wright (1997): 107.

Im Folgenden untersuchen wir den Film *Snow White*. Dabei spielt neben der Erlösungsszene auch das Schicksal der beider Frauenfiguren eine wesentliche Rolle. Es wird zu sehen sein, dass sich dieser Film strenger an der Grimmschen Fassung orientiert.

### 4.3.3 Auflösung *Snow White* (1987)

Im Film *Snow White* entschließen sich die Zwerge Schneewittchen aufgrund ihrer Schönheit in einem gläsernen Sarg aufzubahren. Diesen lassen sie, parallel zu den Grimms, von drei Vögeln bewachen. Der Rabe wird jedoch durch eine Krähe ersetzt. Zusammen mit der Eule und der Taube hüten sie das Grab nicht nacheinander, sondern gleichzeitig. Nach dem Zeigen der Tiere, schwenkt die Kamera hinunter zu Schneewittchen, die unter dem Baum im durchsichtigen Sarg liegt. Nach einem Jahr wird sie von einem Prinzen zufällig entdeckt. Dieser verliebt sich, wie bei dem Grimms, in die schöne Scheintote und bittet die Zwerge sie ihm zu überlassen. Die Kamera schwenkt nach links und filmt die in einer Reihe sitzenden Zwerge. Durch diese Bewegung können die Rezipienten die einzelnen Charaktere in ihrer Vielfalt wahrnehmen. Die ruhige, nichtdiegetische Musik unterstreicht die trübselige Stimmung der Szene. Kurz darauf wird sie durch eine laute Fanfare der königlichen Truppen unterbrochen. In einer Parallelmontage sieht man die Gefolgschaft des Prinzen, suchend nach ihm, durch den Wald reiten. Durch einen weiteren Cross-Cut befinden sich die Zuschauer wieder am Sarg Schneewittchens. Durch diese Form der Montage kann das Publikum beide Handlungsstränge parallel verfolgen. Die Kamera, die selten stillsteht, filmt den Prinzen beim Beteuern seiner guten Absichten gegenüber Schneewittchen. Anschließend fährt sie zurück, um die Reaktionen der Zwerge zu zeigen. Die Truppen finden schließlich ihren Prinzen und treffen zudem auf die Zwerge und die Scheintote. Eine Totale gibt den Zuschauern die Möglichkeit den Raum zu überschauen und sich zu orientieren. In einer GroßEinstellung wird anschließend der Prinz gezeigt, wie er seine Garde über Schneewittchen informiert. In einer Gegenschuss-Montage bestätigt ihm einer seiner Männer die Schönheit der jungen Frau. Die beiden Figuren werden in einer Naheinstellung gefilmt, somit wird die Aufmerksamkeit auf ihre Worte und Gesichtszüge gelenkt. Im Anschluss wird Schneewittchen, im Unterschied zur Grimmschen Fassung, auf einem Pferdewagen zum Schloss transportiert. Triumphal anmutende Musik begleitet den königlichen Zug durch den verschneiten Wald. Die Kamera fährt parallel zu Schneewittchens Wagen und verstärkt dadurch den Eindruck der fortschreitenden Bewegung. Schließlich wird auch der Prinz beim Reiten durch die Kamerafahrt gefilmt. Während die Triumphmusik nicht zur Diegese gehört, sind die Windgeräusche diegetisch und betonen den schweren Marsch durch den Schneesturm.

Schließlich scheuen die Pferde aufgrund eines fallenden Baumes und so geschieht es, dass der Sarg vom Wagen rutscht, der Deckel sich öffnet und der Apfelgrütz aus Schneewittchens Hals fliegt.



*Abb. 23  
Apfel löst sich aus Schneewittchens Hals*

Um die Handlung für die Rezipienten nachvollziehbar zu gestalten, werden die Geschehnisse in Zeitlupe gezeigt. Der Apfel fliegt schließlich bis zum Schloss der Königin und trifft sie letztendlich am Kopf, wodurch sie aus ihrem Schlaf geweckt wird. Dieser Vorgang wird durch einen Spezialeffekt dargestellt.

Die Totale filmt den Prinzen am geöffneten Glassarg der jungen Frau und ermöglicht dadurch gleichzeitig dem Publikum eine Übersicht über den Raum. In einer Naheinstellung sieht man den Prinzen nach unten zu Schneewittchen schauen. Sie erhebt sich und beide werden anschließend erneut in einer Totalen gefilmt. Daraufhin bittet er sie um ihre Hand. Ohne eine Antwort abzuwarten, wirft er seinen Mantel schützend sowie auch besitzergreifend um sie.

Im Folgenden reiten sie an den Hof seines Vaters. Diese Szene wird bei den Grimms ausgelassen. Der Prinz stellt ihm Schneewittchen vor, worauf der König zuerst nur Worte für ihre Schönheit findet. Der Aspekt, dass sie selbst eine Prinzessin ist, wird in diesem Zusammenhang unterschlagen. Letztendlich wird die Hochzeit verkündet, die analog zu den Grimms und vielen weiteren Märchen, den krönenden Abschluss bildet. Dazu wird Schneewittchen vor einem großen, ovalen Spiegel angekleidet. Durch eine langsame Kamerafahrt wird die zukünftige Gemahlin des Prinzen beim Richten ihrer Brautschleppe gefilmt. Die Halbtotale zeigt sie in einem weißen Brautkleid, welches nicht zuletzt ihre Unschuld und Reinheit symbolisiert. Begleitet wird diese Szene von Orgelmusik. Dieser Aspekt sowie die Tatsache, dass die Trauung in einer Kirche stattfindet, unterstreichen den christlich geprägten Kontext dieser Verfilmung. Demnach ist das beliebte Motiv der Hochzeit, als glorreicher Abschluss der Märchenhandlung, auch für diese Adaption gewählt

worden. Das glückliche Ende eines Films hat sich in den USA als Erfolgsrezept herauskristallisiert. Christen schreibt:

„Die Forderung nach einem Happy-End wird vielfach aus entsprechenden Zuschauerbedürfnissen abgeleitet. [...] Dem Zuschauer verleiht diese Geschlossenheit mit glücklichen Ausgang primär Sicherheit und gute Laune. Zweitens produziert sie – zumindest in ihrer reinen Form – einen wirklichen Abschluss, ein Ende ohne Wenn und Aber.“<sup>331</sup>



Abb. 24  
Hochzeit

Schneewittchen wird am Ende des Films mit der Hochzeit für ihre guten Taten und ihr tugendhaftes Verhalten belohnt. Die Zuschauer erreichen die Wiederherstellung ihrer inneren Ordnung aber auch durch die Bestrafung der Stiefmutter. Wie bereits im Kapitel 4.2.3. *Königin – Spiegel* beschrieben wurde, zerschlägt die Königin vor Wut den Zauberspiegel. Somit richtet sie selbst über ihr Urteil, da sie an den Folgen dieser Tat zugrunde geht. Doch zuvor widerfährt ihr noch eine schwerwiegendere Strafe: Während ihr Körper bereits sichtlich gealtert ist, erreicht sie die Kirche, in der gerade die Hochzeitszeremonie stattfindet. Als der Prinz den Schleier Schneewittchens hebt, um sie zu küssen, erkennt die Stiefmutter sie und reagiert schockiert, indem sie laut ihren Namen ausspricht. Die Kamera filmt sie dabei in einer Großaufnahme, um ihre gealterten Gesichtszüge sowie den Zahn, den sie beim Nennen ihres Namens verliert, zu zeigen. Eine Schuss-Gegenschuss-Montage filmt Schneewittchens überraschtes Gesicht. Ein erneuter Gegenschuss zeigt die Königin nun in einer Halbtotalen. Das Publikum kann sich dadurch ein besseres Bild von ihr machen, zudem bekommt es einen

---

<sup>331</sup> Christen (2002): 38.

besseren Überblick über die Raumaufteilung. Durch diese Einstellung erkennen die Zuschauer darüber hinaus, wie erstaunt die Hofgesellschaft über ihr Auftreten ist. Kurz darauf beginnen die Hochzeitsgäste über ihr Äußeres zu tuscheln und zu lästern. In einer Großaufnahme sieht man das verunsicherte und gedemütigte Gesicht der eitlen Frau. Nachdem sie an sich herunter geblickt hat, verlässt sie erniedrigt den Raum. Anschließend wird sie aus einer Obersicht gefilmt, um ihre gekränkte Figur noch kümmerlicher aussehen zu lassen. Die Parallelmontage zeigt, wie bereits ausführlich im Kapitel 4.2.3. beschrieben, ihr zeitgleiches Explodieren mit dem Spiegel. Durch diese Art des Todes wird die Unschuld der anderen Figuren bewahrt (vgl. Disney). Im Gegensatz zu den Grimms, tötet sie sich am Ende selbst. Die Königin rächt ihre boshaften Taten eigenständig, indem sie sich zuerst demütigen lässt und anschließend gemeinsam mit dem Spiegel zerspringt. Da ihre Asche daraufhin vom Wind verweht wird, können die Rezipienten sicher sein, dass das Böse vernichtet worden ist. Die von Müller eingangs erläuterte Harmonisierung kann sich somit vollziehen. Nachdem das Publikum einen Mordanschlag des Jägers sowie drei Tötungsversuche der Stiefmutter an seiner Heldin und Identifikationsfigur ertragen musste, kann er nun am Glück der guten Protagonistin teilhaben.

„Der Zuschauer ist zwar bereit, sich einer Situation auszusetzen, die ihn emotional gefangenzunehmen weiß, und innert anderthalb oder zwei Stunden Vorgängen beizuwohnen, die Tage, Wochen oder Jahre dauern, doch er holt sich die Versicherung, dass die Gerechtigkeit – zumindest am Ende – zum Zuge kommt.“<sup>332</sup>

Auch dieses Märchen verdeutlicht die Ansicht Christens, „dass das Happy-End sich im Einklang mit den herrschenden Moralvorstellungen befinden muss [...]“.<sup>333</sup> Daher geht das Böse schlussendlich zugrunde, während das Gute Gerechtigkeit erfährt. Somit endet der Märchenfilm, wie bei den Grimms, mit der Vermählung der beiden Königskinder. Ein Unterschied besteht darin, dass der Erzähler, welcher einer der sieben Zwerge ist, uns über Schneewittchens weiteres Schicksal aufklärt. So erfahren wir, dass die Zwerge weiter im Wald arbeiten, während Schneewittchen und der Prinz viele Kinder bekommen. Der Schlusssatz gebührt der märchenhaften Zauberformel: „And they lived happily happily ever after“, welche auf einen endgültigen Schluss verweist und zudem den märchenhaften Charakter der Handlung nachdrücklich unterstreicht und betont.

Im Folgenden betrachten wir den Aspekt der Auflösung im Fantasy-Film *Snow White and the Huntsman*. Nachdem der Disney-Film bereits vor 77 Jahren und der soeben analysierte Schneewittchen-Film vor 27 veröffentlicht worden ist, betrachten wir nun das Schicksal der

---

<sup>332</sup> Ebda.: 39.

<sup>333</sup> Ebda.: 38.

Figuren in einer aktuellen Verfilmung (2012). Es wird unter anderem darauf Augenmerk gelegt, inwiefern sich der Ausgang der Protagonistinnen vom Urtext der Grimms unterscheidet und inwieweit gegenwärtige gesellschaftliche Strukturen Einfluss auf die Darstellung des Endes nehmen.

#### **4.3.4 Auflösung *Snow White and the Huntsman* (2012)**

Betrachtet man die Auflösung des 2012 erschienenen Films *Snow White and the Huntsman*, so fällt auf, dass sich die Adaption in einigen wesentlichen Punkten von den zuvor betrachteten Versionen unterscheidet. Die Analyse des Films erfolgt chronologisch zu den Ereignissen im Film: Zuerst betrachten wir die Erlösungsszene Schneewittchens, dann das Schicksal der Königin und schließlich das ihrer jungen Stieftochter.

Nach dem Mordanschlag der Königin, fällt Schneewittchen in einen todesähnlichen Schlaf. Die Zwerge bringen sie gemeinsam mit dem Jäger und dem Prinzen auf seines Vaters Burg. Dort angekommen wird sie nicht wie zuvor in der Natur, sondern im Chorraum einer Kirche aufgebahrt. Sie liegt in keinem Glassarg, sondern erhöht, auf Fellen gebettet und umgeben von Kerzen. Die Kamera filmt sie aus der Vogelperspektive, wodurch die Zuschauer ihr schönes und unbeschadetes Antlitz wahrnehmen können. Zum ersten Mal sieht sie aufgrund ihres eleganten Totenkleides und ihrer Frisur einer Adligen ähnlich. Durch ihr weißes Gewand, ihre offenen Haare und ihrer Positionierung vor dem Altar, gleicht sie darüber hinaus einer Heiligen. Die Kamera fährt langsam auf sie zu, wodurch das Publikum ihre Schönheit noch besser sehen kann. Im Anschluss an dieses ehrwürdig anmutende Bild, filmt die Kamera den Jäger, der mit seiner dreckigen Kleidung und seinem verschmutzten Gesicht, seinen Schmerz in Alkohol ertränken will. Wieder ist der Raum nur spärlich beleuchtet und wirkt daher düster. Im Anschluss findet ein Point-of-View Shot statt, dadurch nehmen die Rezipienten die Perspektive des Jägers ein. Wir sehen Schneewittchen in einer Halbtotale. Daraufhin wird durch die Schuss-Gegenschuss-Montage wieder der niedergeschlagene Jäger gefilmt. Schließlich zeigt die Kamera den Kirchenraum in einer Totalen, wodurch sich für die Zuschauer die Möglichkeit der Orientierung bietet. Der Jäger betritt den Bildraum und nähert sich, sichtlich angetrunken, ihrer Grabstätte. In einer Rede über seine verstorbene Frau, gesteht er ihr schließlich seine Liebe. Mit dieser Wendung der Dinge unterscheidet sich diese Verfilmung grundlegend vom Urtext sowie von den beiden anderen Filmen. Der Jäger, der einst von der bösen Stiefmutter als Söldner angeheuert wurde, verliebt sich in sein Opfer. Er umkreist in langsamen Schritten das Grab Schneewittchens. Die Kamera macht seine Bewegung für die Zuschauer nachvollziehbar, indem sie ihn durch eine Fahrt filmt. Dabei

befindet sich die Scheintote stets im Vordergrund des Bildes, während der Jäger hinter ihr positioniert ist. Durch diese Aufteilung behält das Publikum beide Figuren im Blick und kann ihren Reaktionen folgen. Anschließend beugt er sich sanft über sie. Die Kamera filmt sein Gesicht in einer Großaufnahme. Kurz darauf schwenkt sie langsam hinunter, um das regungslose Schneewittchen zu zeigen. Durch diesen Schwenk wird die Nähe der Personen zueinander sichtbar. Die räumliche Intimität verweist auf die emotionale Verbundenheit des Jägers zu Schneewittchen. Durch einen Gegenschuss sehen wir, wie diese noch immer todesähnlich auf ihrer Grabstätte liegt.

Ein weiterer Gegenschuss zeigt schließlich den Jäger, wie er sich über die regungslose Frau beugt und sie schließlich küsst. Dabei rollen seine Tränen auf ihre Wangen und benetzen ihr Gesicht. Durch eine Totale sehen wir, wie sich der Jäger von dem Grab



Abb. 25  
*Erlösungskuss, 2012*

Schneewittchens entfernt und schließlich den Bildraum verlässt. Der Jäger, dessen Hauptaufgabe das Töten ist, wird in dieser Szene sehr emotional dargestellt. Dieser Eindruck entsteht, da er seinen Gefühlen und somit seinen Tränen, freien Lauf lässt. Die ruhige, nichtdiegetische Musik, die die gesamte Handlung begleitet, gewinnt zunehmend an Lautstärke und verweist dadurch auf die Erlösung Schneewittchens durch den erfolgten Kuss. Die Kamera fährt an Schneewittchens heiliger Stätte seitlich hoch. Die Zuschauer sehen wie sie ihren Mund öffnet, um nach Luft zu ringen. Durch die anschließende Naheinstellung können sie der Bewegung ihres Brustkorbs folgen. Die Intensität der Musik erreicht ihren Höhepunkt als Schneewittchen ihre Augen langsam öffnet. Durch die Vogelperspektive kann sich das Publikum ihrer Erlösung vergewissern: Schneewittchen lebt. Der Jäger, der bei den Grimms lediglich die Aufgabe hat die junge Königstochter zu töten und somit im weiteren Verlauf der Handlung keine Rolle mehr spielt, ist hier der auserwählte Erlöser Schneewittchens. Durch diesen Punkt erhält seine Figur nicht nur mehr Gewicht, sondern auch eine beachtenswerte Entwicklung. In dem Zeitschriftenartikel *Grimmtomatisch* von

Alexander Gajic heißt es, dass die Heraushebung der Nebenfiguren ein wesentliches Merkmal der Neuverfilmungen ist.<sup>334</sup>

Zum anderen verdeutlicht diese Szene den Bruch einer langen Tradition. Während Schneewittchen stets von einem Prinzen erlöst wird, gelingt es in diesem Film einem alkoholabhängigen Söldner die Königstochter zu beleben. Die eingangs genannte Bedingung der Ständegleichheit (vgl. 4.3.1 *Auflösung Schneewittchen von J. und W. Grimm*) wird somit in diesem Schneewittchen-Film aus dem 21. Jahrhundert aufgehoben. Die europäischen Königshäuser weisen eine Vielzahl an Hochzeiten auf, bei denen sich die Adligen für einen Partner aus dem Bürgertum entschieden haben. Daher scheinen sich die Filmemacher dieses Fantasy-Films an die gegenwärtigen Strukturen angepasst zu haben. Dem Prinz wird die Erlösung der jungen Frau nicht zu Teil. Obwohl er sie gleich nach Eintreten ihres Scheintodes auf den Mund küsst, gelingt es ihm nicht sie zu erwecken. Der junge Königssohn, der Schneewittchen schon seit ihrer Kindheit kennt, „hat wenig Entwicklungsmöglichkeiten“<sup>335</sup> – stellt Frank Arnold in seiner Filmkritik fest.

Ein weiterer bemerkenswerter Aspekt ist herauszukristallisieren: Schneewittchen erwacht allein aus ihrem Koma-artigen Zustand. Somit hat sie kurz darauf ihren überraschenden Auftritt vor dem Volk. Während sich bei den Grimm die Hochzeit nahtlos an die Erlösungsszene anschließt, bleibt in dieser Adaption fraglich, ob Schneewittchen überhaupt weiß, wem sie ihre Wiederbelebung zu verdanken hat.

Das Happy End muss in dieser Umsetzung noch warten, da die böse Königin erst besiegt werden muss. Ihr Tod ist demnach die Voraussetzung für die Wiederherstellung der Ordnung im Film. In einer erbitternden Schlacht kämpfen Schneewittchens Truppen gegen die schwarze Armee der Königin. Die Prinzessin ähnelt in ihrer Rüstung sicher nicht zufällig Jeanne d'Arc, der Jungfrau von Orléans. Michael Ranze schreibt in seinem Zeitschriftenartikel *Snow White and the Huntsman* Folgendes zu Schneewittchen:

„Das Grimmsche Märchen wird einer Neuinterpretation unterzogen, die gleich mehrere Mythen weiblicher Dominanz, von der Rock-Sängerin bis zur Nationalheldin, aufgreift und so auf die Zeitlosigkeit der Vorlage verweist.“<sup>336</sup>

Er verweist darüber hinaus auf die Intension des Regisseurs: „Rupert Sanders' Hauptaugenmerk liegt auf der Etablierung düsterer, beängstigender Bilderwelten, die dem Film jegliche Romantik austreiben.“<sup>337</sup>

---

<sup>334</sup> Vgl. Gajic, Alexander (2012): Grimmtomatisch. In: epd Film. Heft 6, S. 9.

<sup>335</sup> Arnold, Frank (2012): Snow White and the Huntsman. In: epd Film. Heft 6, S. 40.

<sup>336</sup> Ranze, Michael (2012): Snow White and the Huntsman. In: Film Dienst. Heft 12, S. 47.

<sup>337</sup> Ebda.

Schneewittchen kennt ihre Aufgabe und geht furchtlos auf das Gemach der Königin zu. Diese erwartet ihre Stieftochter bereits und reizt sie mit den Worten: „Come and avenge your father who was too weak to raise his sword.“ Daraufhin erhebt Schneewittchen ihr Schwert und rennt auf die Königin zu: Die Schlacht der beiden Frauen beginnt. Im Unterschied zu der Fassung von 1857 kämpft Schneewittchen für das Reich ihrer Eltern. Sie will ihren Vater rächen und sein Imperium zurück gewinnen. Durch diesen Aspekt ermutigt, ist sie höchst motiviert die Königin zu töten. Schnelle Schnitte verdeutlichen die Dynamik der Kampfszene. Die dramatische, nichtdiegetische Musik unterstreicht die Spannung. Während Schneewittchen versucht die Königin zu besiegen, kämpfen ihre Truppen gegen ihre schwarze Armee. Durch die Parallelmontage können die Rezipienten beide Handlungsstränge verfolgen. Zudem erhöht das Cross-Cutting die Dramatik der Situation, da es scheint, als würden Schneewittchens Truppen dem Bösen erliegen. Schließlich tritt die Königin in die große Flamme ihrer lodernden Feuerstätte, um Schneewittchen ihre Unverletzbarkeit zu demonstrieren. Mittels eines Spezialeffekts sieht man die Stiefmutter im Feuer stehen.

Durch eine Detail-Einstellung der Kamera wird das Publikum auf ein Schwert aufmerksam gemacht, welches unbeobachtet auf dem Boden liegt. Nach einem heftigen Schlag der Königin, landet Schneewittchen kurz hinter dieser Waffe. Eine weitere Einstellung zeigt die Prinzessin am Boden liegen. Während sie sich im Hintergrund befindet, liegt das Schwert im Vordergrund des Bildes und ist somit gut für das Publikum zu sehen. Eine anschließende Kamerafahrt Richtung Waffe betont die Relevanz dieses Gegenstandes. Durch die Montage der Bilder wird der Gedankengang der Zuschauer gelenkt. Diese erhoffen sich folglich, dass Schneewittchen dieses ergreift. Die Königin scheint jedoch ihren Plan zu durchschauen und stößt sie davon. Sie beginnt die Formel auszusprechen, durch die ihr einst der Fluch auferlegt worden ist: „By fairest blood it is done!“ Bevor sie fortfährt, um den zweiten Teil des Spruchs zu nennen, stemmt die Stiefmutter die Prinzessin zu Boden und richtet ihr Schwert auf sie. Durch einen Over-Shoulder Shot sehen die Rezipienten Schneewittchen am Boden liegen, während ihre Stiefmutter auf ihr sitzt. Durch einen Last-Minute-Rescue rettet Schneewittchen schließlich ihr Leben, indem sie ein Messer in den Körper ihrer Stiefmutter sticht. In einer Detail-Einstellung sieht das Publikum, wie das Mordinstrument im Leib der Königin steckt. Um diesen Vorgang zu betonen, wird das Zustecken akustisch verstärkt. Schneewittchen beendet daraufhin den Spruch ihrer Stiefmutter: „And only by fairest blood is it undone.“ Sie verweist darauf, dass sie mit ihrem reinen Blut den Fluch der Königin gebrochen hat. Damit bestätigt sich die Weissagung des Spiegels (vgl. 4.2.4 *Königin – Spiegel Snow White and the Huntsman*), der betonte, dass Schneewittchen ihre Rettung sowie ihr Verderben bedeuten

könne. Die Königin selbst zieht sich das Messer aus ihrem Körper, woraufhin drei Tropfen Blut auf Schneewittchens Rüstung fallen. Um diesen Vorgang anschaulich zu gestalten, wird die Detail-Einstellung verwendet. Das Motiv der Blutropfen erinnert an die Kinderwunsch-Szene von Schneewittchens Mutter zu Beginn des Films (vgl. 4.1.4 *Familiäre Ausgangssituation Snow White and the Huntsman*) und stellt daher einen Rahmen dar, in dem die Haupthandlung eingebettet ist.

Schneewittchen nimmt sich in dieser Verfilmung der Aufgabe an, den Konflikt mit ihrer Stiefmutter zu lösen. Als einzigen Lösungsweg für diesen, sieht sie ihre Ermordung. Während die Filme *Snow White and the Seven Dwarfs* und *Snow White* darauf bedacht waren, ihre Unschuld zu wahren, wird Schneewittchen in diesem Film zur Mörderin. Dennoch nimmt ihr das Publikum diese Tat nicht übel, da ihr die Sympathie gilt. Dies ist nach Müller der ausschlaggebende Punkt: „Der Zuschauer urteilt hier spontan aus seinem Gefühl heraus [...]“<sup>338</sup> Schneewittchen begleitet ihre Stiefmutter in ihrer letzten Lebensminute. Durch die Schuss-Gegenschuss-Montage wird deutlich, dass sie sich in die Augen schauen und einander Aufmerksamkeit schenken. Ruhige nicht-diegetische Musik begleitet die Sterbeszene. Durch eine Naheinstellung zeigt die Kamera das Gesicht Schneewittchens. Es wird ersichtlich, dass diese Tränen in den Augen hat und den Tod ihrer Stiefmutter betrauert. Schließlich scheint durch diese gefühlsbetonte und mitfühlende Darstellung ihres Charakters jede restliche Kritik am Mord der Königin verfliegen.

Das Böse wird in dieser Adaption ebenfalls für seine schlechten Taten bestraft. Dabei fällt auf, dass wieder nur der Tod das gerechte Maß zu sein scheint, um die Handlungen der Königin zu vergelten. Nachdem das Böse besiegt ist, kann demnach das Gute belohnt werden. Es wird deutlich, dass Schneewittchen in dieser Verfilmung ihr Schicksal selbst in die Hand nimmt und aktiv zu ihrer Belohnung beiträgt.

„Die Prinzessinnen der neuen Generation sind nicht länger zarte Madames in hübschen Kleidern wie in den Disneyverfilmungen der 40er Jahre, sondern gestärkte Heldinnen, die ihre Geschichte in die eigene Hand nehmen. Auch wenn sie am Ende trotzdem mit Vorliebe in einer heterosexuellen, monogamen Beziehung landen, wir sind schließlich in Hollywood.“<sup>339</sup>

Dennoch wird in diesem Film die Liebesfrage für Schneewittchen in nicht zur Gänze geklärt. Bemerkenswert und zudem konträr zu den bereits behandelten Versionen, ist die Tatsache, dass Schneewittchen zwei Männer zur Auswahl hat: den lieben und treuen Prinzen sowie den animalisch anmutenden Jäger. Höchstwahrscheinlich soll dieser Konflikt für den zweiten Teil des Films aufgehoben werden, welcher 2015 erscheint. Demnach wird Schneewittchen nicht

---

<sup>338</sup> Müller (1969): 8.

<sup>339</sup> Gajic (2012): 9.

mit einer Hochzeit, sondern mit der Krönung zur Königin belohnt. Eine Detail-Einstellung zeigt die königliche Krone zu Beginn der Szene und verweist auf die anstehende Inthronisierung Schneewittchens. An dieses Bild wird eine Halbtotale montiert, durch die die Zuschauer einen Überblick über den Raum und die agierenden Figuren erhalten. Anschließend filmt die Kamera Schneewittchen in einer Naheinstellung, sodass das Publikum ihre Reaktionen auf diesen ehrwürdigen Moment sehen kann. Langsam fährt sie zurück. In einer Totalen wird die Szenerie vom Eingangsbereich der Kirche aus gezeigt.



*Abb. 26  
Krönung Schneewittchens*

Ein Gegenschuss findet statt und die Kamera nimmt die subjektive Perspektive der neuen Königin ein (Point-of-View). Die Zwerge, die erstmals bei der Zeremonie am Ende der Handlung anwesend sind, fordern zum „Hail to the Queen“ auf. Schließlich betritt der Jäger die Kirche. Durch eine Schuss-Gegenschuss-Montage wird die Reaktion Schneewittchens gezeigt. Diese lächelt zaghaft in sich hinein als sie ihn erblickt. Letztendlich zeigt die Kamera erneut den Kirchenraum in einer Totalen und entzieht sich anschließend dem Geschehen durch eine Rückwärtsfahrt. Zum Schluss schlägt die Eingangstür des Gotteshauses vor der Kamera zu und verweist somit auf das Ende des Films.

Durch den sakralen Charakter der Krönung erinnert diese Zeremonie an eine Trauung. Der Unterschied besteht lediglich darin, dass Schneewittchen als einzige auf dem Thron sitzt. Doch genau in diesem Aspekt spiegelt sich der Bezug zur Gegenwart wieder. Frauen sind befugt hohe Ämter anzunehmen und diese selbstständig auszuführen. Die Filmemacher scheinen sich an den Vorstellungen und Erwartungen ihrer Zuschauer orientiert zu haben und sind offenbar zu dem Entschluss gekommen, dass eine Traumhochzeit am Ende dieses Fantasy-Films unglaublich erscheinen würde. Eine glückliche Ehe als großes Happy End

betrachten demnach viele Zuschauer gegenwärtig als fragwürdig. Statt ein Zepter, trägt die junge Königin einen blühenden Apfelbaumzweig in der Hand. Dieser Aspekt könnte auf ein gewaltfreieres Regieren schließen und den Übergang zu einem neuen System betonen, welches auf milden und gerechten Grundlagen aufbaut.

Die Einflüsse der gegenwärtigen gesellschaftlichen Strukturen und Moralvorstellungen werden in diesem Film in vielerlei Hinsicht sichtbar. Der Handlungsrahmen der Figuren ist nicht mehr von ihrem jeweiligen Stand abhängig, sondern von ihren inneren Werten. Diese werden in der vorliegenden filmischen Umsetzung höher eingeschätzt als die äußerlichen Eigenschaften einer Person. Somit ist die innere Schönheit einer Figur die ausschlaggebende Größe für ein glückliches Leben.

#### **4.3.5 Zwischenergebnis**

Betrachtet man den Aspekt der Auflösung zusammenfassend, so fällt der enge Bezug zu den Wertevorstellung und sozialen Strukturen der US-amerikanischen Gesellschaft auf. Betrachten wir zuerst abschließend das Motiv der Erlösung,; Das Märchen der Grimms sowie der Film *Snow White* weisen eine ähnliche Struktur auf. In beiden Versionen entscheidet der Zufall über Schneewittchens Schicksal, indem durch eine äußere Erschütterung das Apfelstück aus dem Hals der jungen Prinzessin fällt. Die Filme *Snow White and the Seven Dwarfs* und *Snow White and the Huntsman* ziehen eine romantischere Variante vor. In diesen Beispielen ist der Kuss der wahren Liebe das Gegenmittel zur Brechung des Fluchs. Während bei Disney der Prinz die Schöne erweckt, erlöst der Jäger im 2012 erschienen Film *Schneewittchen*. Diese Entwicklung zeigt, dass der Aspekt der Liebe in erster Linie für die Erlösung verantwortlich ist und nicht der Status einer Person.

Allen Adaptionen ist gemein, dass sie am Ende der Handlung durch die Bestrafung des Bösen und die Belohnung des Guten das Harmoniebedürfnis des Publikums befriedigen. Jede Version sieht den Tod der Königin als notwendig, um die innere Ordnung der Handlung wiederherzustellen. Die Stiefmutter erliegt schlussendlich ihrer krankhaften Eitelkeit und ihrem unersättlichen Streben nach Anerkennung durch den Spiegel, welcher stellvertretend für das männliche Geschlecht steht. Zipes betont die individuelle Schönheit der Frau und fordert dazu auf, sich nicht von Medien ein Schönheitsideal vorschreiben zu lassen: „The cultural standards of beauty cannot be standardized. They are continually in flux even when

mass media seek to set hegemonic definitions on all types of screens. Woman cannot determine their beauty when they look into male-determined and massmediated mirrors.<sup>340</sup>

Betrachtet man die Belohnung des Guten genauer, so fällt auf, dass sich die Adaptionen leicht unterscheiden. Allen Versionen ist eine sakrale Zeremonie am Ende des Films gemein. Bei Disney wird die Hochzeitsszene ausgespart, jedoch ergibt sie sich als logische Folgerung aus der Handlung heraus und wird daher indirekt thematisiert. Während im Urtext und im Film *Snow White* die Vermählung des Paares stattfindet, zeigt sich im aktuellen Film *Snow White and the Huntsman* eine Ablösung dieses Motivs. Schneewittchen verzichtet auf einen Mann und lässt sich zur Alleinherrscherin küren. Dieser Aspekt verweist auf die Emanzipation des weiblichen Geschlechts. Sie sieht ihre Erfüllung nicht in einer Ehe, sondern in der Wahrnehmung ihres Erbes. Ihre Karriere stellt sie über ihr Liebesglück, da jedoch noch ein zweiter Teil folgt, können wir annehmen, dass dieser Punkt noch erfüllt wird, da die allgemeine Meinung vorherrscht, dass ein Zusammenspiel beider Faktoren zu einem glücklichen Leben führt.

Das Märchen *Schneewittchen* thematisiert die Gefahr maßloser Eitelkeit und Missgunst und fokussiert damit einen zeitlosen Aspekt, der das Publikum über die Dauer des Films hinaus beschäftigt und bewegt: „The ‚Snow White‘ cinematic discourse about mirrors, reflections, and the representation of beauty, what beauty might mean, will always be an open-ended discourse, even when many ‚Snow White‘ films end on a happy note.“<sup>341</sup>

Anhand der gesammelten Resultate, lässt sich belegen, dass die politischen und sozialen Bedingungen, die zur Entstehungszeit eines Films vorherrschten, Einfluss auf die Gestaltung der Auflösung haben. Demnach wird die Darstellung dieses Motivs an die jeweiligen Vorstellungen einer Epoche angepasst. Wright unterstützt diese These, indem er zu *Snow White and the Seven Dwarfs* schreibt: „Disney’s art, pioneered in a fairy tale, created real ideas and values that initially reflected the popular culture in the United States [...]“<sup>342</sup> Somit kann der Film, aufgrund der Untersuchung dieses Motivs, als Spiegel gesellschaftlicher Strukturen und sozialer Werte gesehen werden.

---

<sup>340</sup> Zipes (2011): 113.

<sup>341</sup> Ebda.

<sup>342</sup> Wright (1997): 108.

## 5. Ergebnis

### 5.1 Fazit

Nachdem wir eingangs auf die Entwicklung des Märchens eingegangen sind, hat sich die Arbeit im weiteren Verlauf den Ursprüngen und der Besonderheit der Schneewittchen-Erzählung gewidmet. Die darauf aufbauende Filmanalyse sollte klären, inwieweit die US-amerikanische Gesellschaft und ihre Werte Einfluss auf die Gestaltung von Schneewittchen-Adaptionen haben. Dazu wurden die US-amerikanischen Filme *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Snow White* (1987) und *Snow White and the Huntsman* (2012) dem Grimmschen Urtext von 1857 gegenübergestellt. Die folgenden drei Motive stellen die Grundlage des Vergleichs:

1. Familiären Ausgangssituation
2. Königin – Spiegel
3. Auflösung

Getreu des Titels dieser Arbeit lässt sich nun fragen, wie weit der Apfel vom Stamm fällt? Wie stark unterscheiden sich letztendlich die filmischen Umsetzungen von dem *Original* der Grimms und wie schwerwiegend greifen gesellschaftliche Umstände und Vorstellungen in die Handlung ein?

Nachdem die Darstellung eines jeden Motivs anhand der vier Adaptionen untersucht wurde, stellt sich heraus, dass der Grimmsche Urtext durch die Verfilmungen zahlreiche Veränderungen erfahren hat. Während einige Motive standhaft in die Story integriert zu sein scheinen, weisen andere starke Abweichungen auf. Dabei lassen sich die Kontinuitäten und Transformationen oft im engen Zusammenhang mit der Entstehungszeit des Films sehen.

Als ein kontantes Motiv lässt sich Schneewittchens Elternlosigkeit herausstellen. In der Grimmschen Fassung hat sie zwar einen Vater, dieser zeichnet sich jedoch durch seine Abwesenheit aus und kann daher als Bezugsperson vernachlässigt werden. In den filmischen Umsetzungen wird Schneewittchen im Laufe der Handlung stets zur Vollwaise. Während Disney ihre Eltern komplett ausspart, geht der Film *Snow White* und *Snow White and the Huntsman* zu Beginn auf den Aspekt des Familienlebens ausführlich ein. Der 80er Jahre Film zeigt Kuschelszenen zwischen dem König und seiner Tochter und betont somit die Wichtigkeit der Vater-Tochter-Beziehung. Was der König bei den Grimms versäumt hat,

scheint diese Figur wieder wettmachen zu wollen, indem sie liebevoll auf Schneewittchen eingeht und versucht ihr die Mutter zu ersetzen. Die Familie rückt ins Zentrum und spiegelt somit die allgemeine Auffassung von der Relevanz einer guten Eltern-Kind-Beziehung wider. Der Film aus dem Jahr 2012 unterstreicht diese Erkenntnis. Schneewittchen wächst anfangs im Kreise ihres Vaters und ihrer Mutter auf. Somit ist es ihr möglich, im Gegensatz zu den anderen Versionen, eine Bindung zur Mutter aufzubauen, welche für die Entwicklung eines Kindes essentiell ist.

Das Motiv des Spiegels verdeutlicht ebenfalls einen engen Zusammenhang zwischen moralischen Wertevorstellungen und filmischer Umsetzung. Betrachten wir vorerst ab welchem Alter der Spiegel Schneewittchen als Konkurrentin der Königin erkennt. Im Grimmschen Text von 1857 wird die junge Prinzessin bereits im Alter von sieben Jahren zur Gefahr für die eitle Stiefmutter. Die Filme hingegen wahren die Reinheit ihrer Kindheit. Erst durch das Eintreten der Geschlechtsreife wird sie als vollwertige Frau und somit als Konkurrentin der Königin angesehen. Die Reize eines Mädchens mit denen einer reifen Frau zu vergleichen, unterliegt einer strengen moralischen und sittlichen Schranke der US-amerikanischen Gesellschaft. Diese versucht die Unschuld der Kinder mit zahlreichen Gesetzen zu schützen und urteilt streng, wenn diese nicht eingehalten werden. Dieser Aspekt verdeutlicht klar den Einfluss der US-amerikanischen Moralvorstellungen auf die Filme.

Betrachtet man die Darstellung des Spiegels in den filmischen Umsetzungen genauer, wird ersichtlich, dass der magische Gegenstand im Laufe der Zeit an Gewicht zunimmt. Bei den Grimms wird nur kurz auf seine wunderbaren Fähigkeiten eingegangen. Seine Antworten folgen einem klaren Schema, wobei sich die Wortwahl wiederholt. Während er bei Disney eine aufklärende Rolle einnimmt und erstmals personifiziert wird, gewinnt seine Figur im 1987 erschienenen Film weiter an Bedeutung. Dies äußert sich zum einen durch das häufige Befragen durch die Stiefmutter und zum anderen durch sein geheimnisvolles Doppelwesen mit ihr. Der Fantasy-Film befreit schließlich den Geist des Spiegels aus seiner alteingesessenen Form und lässt ihn als mystische, menschliche Gestalt vor die Königin treten. Sie verehrt den Spiegel und ist seinem Einfluss unterlegen. Zusätzlich fungiert ihr Heiligtum als Kraftquelle und Berater. Die steigende Wichtigkeit dieser Figur unterstreicht die zunehmende Relevanz von Schönheit in der US-amerikanischen Gesellschaft. Nicht zuletzt kann diese Erkenntnis durch die steigende Anzahl an Schönheitsoperationen bewiesen werden, die keinem gesellschaftlichen Tabu mehr unterliegen. Nach jedem Eingriff scheinen sich die Frauen vor dem Spiegel die gleiche Frage wie die eitle Königin zu stellen. Frauen

vergleichen sich oftmals mit attraktiven Modellen aus den Medien und steigern dadurch nicht selten ihre Unzufriedenheit mit sich selbst. Die Stimme des Spiegels ist stets eine männliche. Dieser Aspekt verdeutlicht, dass das weibliche Geschlecht dem Urteil der Männer zu unterliegen scheint. Demnach scheint ihr Seelenheil von der Akzeptanz des männlichen Geschlechts abzuhängen. Der Film, aus dem Jahr 2012, verbindet Schönheit mit Macht. Wer demnach attraktiv ist, hat auch gute Chancen erfolgreich zu sein. Der Druck auf die Frauen erhöht sich durch diese Tatsache und spiegelt ihre verworrene Lage wider. Wer sich diesem Teufelskreislauf nicht entziehen kann, droht Gefahr, an dem Schicksal der Königin zugrunde zu gehen.

Der Aspekt der Auflösung verweist ebenfalls auf das Wechselspiel zwischen filmischer Umsetzung und gesellschaftlichen Normen. Dies wird unter anderem bei der Bestrafung des Bösen ersichtlich. Die Grimmische Urfassung lässt die Königin auf brutale Weise vor den Augen ihrer Stieftochter zugrunde gehen. Disney hingegen bewahrt die Unschuld der Figuren, indem er die Natur (Blitzeinschlag) für den Tod an der Königin verantwortlich macht. Im Film *Snow White* entscheidet die Königin selbst über ihren Tod und verschont demnach ebenfalls die anderen Charaktere vor einer Verunreinigung ihrer weißen Westen. Der Fantasy-Film steht im Gegensatz dazu: Hier wird Schneewittchen zur Mörderin. Ein Zweikampf beider Frauen entscheidet über ihren Tod. Die emanzipierte Figur Schneewittchen trägt somit aktiv zur Bestrafung des Boshafte bei und verweist dadurch auf die Selbstbestimmung der Frau zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Allen Versionen ist gemein, dass eine Wiederherstellung der Ordnung nur durch die Vernichtung des Bösen möglich zu sein scheint. Mit dieser Tatsache geht die Beobachtung einher, dass die Heldin erst nach dem Ableben der Königin ihre Belohnung erhält.

Zuvor muss Schneewittchen jedoch erlöst werden. Dabei zeichnen sich zwei Möglichkeiten ab. In der Fassung der Grimms sowie in der Verfilmung aus dem Jahr 1987 entledigt sich die junge Prinzessin durch eine ruckartige Bewegung des Apfelstücks. Die Adaptionen von 1937 und 2012 ziehen eine romantischere Lösung vor. Hier wird die Heldin durch den Kuss der wahren Liebe zurück ins Leben geholt. Dabei fällt auf, dass beiden Figuren ihr Erlöser zum Zeitpunkt des Kusses bekannt ist, da sie zuvor bereits auf ihn getroffen sind und somit eine emotionale Bindung zum ihm aufbauen konnten. Dieser Aspekt unterscheidet sich von den beiden Versionen, die Schneewittchen aufgrund einer Erschütterung aus ihrem Schlaf befreien. Daraus resultiert, dass nach einer zufälligen Erlösung durch einen Sturz, ein fremder Mann befugt ist Schneewittchen zu heiraten. Findet jedoch die Brechung des Fluchs durch

körperliche Nähe statt, so bedarf es einer vertrauten Person für den Kuss. Eine solche Darstellung spiegelt die allgemeine Auffassung von Intimität wider. Laut den gängigen US-amerikanischen Moralvorstellungen, ist Zweisamkeit einander liebenden Personen vorbehalten. Der Film von 2012 unterstreicht zudem, dass die Liebe nicht an gesellschaftliche Konventionen, wie beispielsweise Ständegleichheit, gebunden ist. Demnach gelingt es dem Jäger und nicht dem Prinzen, die junge Königstochter durch einen Kuss zu erlösen.

Das besondere an Märchen ist ihr glücklicher Ausgang. Analog zu den Grimms, wird Schneewittchen in den Verfilmungen für ihr tugendhaftes Wesen belohnt. Ein beliebtes Motiv bildet dabei die Hochzeit. Sie stellt den Lohn für die Heldin dar, die ihr Dasein in der Erfüllung einer Ehe zu sehen scheint. Der Film *Snow White and the Huntsman* zeichnet sich durch seine emanzipierte Interpretation der Schneewittchen-Figur aus. Die Filmemacher distanzieren sich vom traditionellen Frauenbild des 19. Jahrhunderts und passen ihre Heldin an die gegenwärtigen gesellschaftlichen Strukturen an. Dies äußert sich dadurch, dass Schneewittchen sich am Ende zwischen zwei Männern (Prinz und Jäger) entscheiden kann. Durch die Wahlmöglichkeit wird ihre sexuelle Unabhängigkeit demonstriert. Jedoch entscheidet sie sich vorerst gegen die Liebe und zieht ihre Karriere vor. Sie beweist Mut und Selbstbewusstsein, indem sie sich entschließt ihr Land allein zu regieren. Dieser Aspekt verweist auf die zunehmende Gleichstellung der Geschlechter, die sich beispielsweise durch den Anstieg der weiblichen Staatsoberhäupter weltweit äußert. Frauen scheinen gegenwärtig ihre Erfüllung nicht nur in der Ehe zu sehen, sondern wollen darüber hinaus finanziell unabhängig sein. Die Frauenbewegung des letzten Jahrhunderts hat die Rolle der Frau in einem neuen Licht erstrahlen lassen. Die männlichen Figuren hingegen zeichnen sich durch ihre Emotionalität aus. Ihnen ist es erlaubt zu weinen und somit zu ihren Gefühlen zu stehen. Eine solche geschlechtsspezifische Entwicklung zu ignorieren, würde dem Geschmack und den Erwartungen des heutigen Publikums nicht entsprechen. Die Anpassung der Motive an die jeweiligen politischen und sozialen Gegebenheiten, erweist sich demnach unabdingbar für Produktion eines erfolgreichen Films. Nicht zuletzt hängt das Ausmaß der Unterschiede von der Intention der Filmemacher ab. Der Film von 1987 orientiert sich stärker an der Grimmischen Vorlage und übernimmt daher zahlreiche Motive in ähnlicher Form, wohingegen die Adaption aus dem Jahr 2012 sich klar von der historischen Vorlage abgrenzt und neue Handlungsstränge und Wendungen einführt.

Somit hat die Arbeit bewiesen, dass die filmischen Umsetzungen von *Schneewittchen* ein Produkt ihrer Zeit sind. Die Analyse der Motive zeigt, dass diese in den seltensten Fällen

konstante Größen sind, sondern sich im Laufe der Zeit verändern, um sich an die sozialen und politischen Gegebenheiten anzupassen. Das Erfolgsrezept des Märchenfilms, welcher sich auf eine traditionelle Vorlage bezieht, jedoch auf die gesellschaftlichen Vorstellungen seiner Zeit eingeht, wird sich auch in Zukunft hoher Beliebtheit erfreuen. Dabei ist davon auszugehen, dass sich die Motive weiterentwickeln werden, um ihre Darstellung stets an den Geschmack und an die Vorstellungen ihrer entsprechende Entstehungszeit anzugleichen.

In der Arbeit wurde dazu eine Methode vorgestellt, der es gelang diese Thematik zu erschließen und der Forschungsfrage auf den Grund zu gehen. Jedoch soll an dieser Stelle darauf aufmerksam gemacht werden, dass andere Vorgehensweisen sich ebenfalls eignen könnten, um sich der Problematik zu nähern. Darüber hinaus kann zusätzlich das Forschungsfeld erweitert werden, Anregungen dazu liefert der abschließende Punkt *Ausblick*.

## 5.2 Ausblick

Diese Arbeit stützt sich auf drei relevanteste Motive des Schneewittchen-Märchens (familiäre Ausgangssituation, Königin – Spiegel, Auflösung). Darüber hinaus lassen sich jedoch weitere Punkte nennen, die die Untersuchung anreichern und weiter führen könnten. Dazu zählt beispielsweise der Mordversuch des Jägers an Schneewittchen. Dieses elementare Motiv kommt in jeder der behandelten Adaptionen vor, wobei es sich stets von Textvorlage der Grimms unterscheidet. Die Analyse und Hinterfragung dieser Veränderungen wäre ein nennenswerter Aspekt um die Thematik weiter auszubauen. Die sieben Zwerge bilden ebenfalls ein interessantes Untersuchungsfeld. Während ihre Charaktere bei den Grimms nicht weiter ausdifferenziert wurden, erhalten sie in den filmischen Umsetzungen jeweils einen Namen, der auf ihre individuelle Eigenschaft verweist. Betrachtet man beispielsweise die sieben Zwerge im Disney-Film, so ist festzustellen, dass jede Figur sogar ihre eigene Gangart hat. Auffallend ist darüber hinaus, dass der Zwergenverbund stets von einem Gruppenführer geleitet wird, der älter, ruhiger und weiser als die anderen ist. Doch auch der Vergleich der unterschiedlichen Verführungsmethoden der Königin könnte Erkenntnisse liefern, die die Untersuchung anreichern. Demnach könnte man die Taktik der bösen Stiefmutter genauer betrachten und analysieren durch welche Gegenstände sie Schneewittchen zuerst beeindruckt und anschließend töten will.

Das Märchen *Schneewittchen* bietet darüber hinaus die Grundlage für zahlreiche Parodien (beispielsweise *Coal Black and de Sebben Dwarfs* (USA 1943) R: Bob Clampett, *7 Zwerge – Männer allein im Wald* (D 2004) R: Sven Unterwaldt sowie das gesellschaftskritische Buch von Iring Fetscher *Wer hat Dornröschen wachgeküsst*). Aufschlussreich wäre es, die drei

behandelten Motive in den parodistischen Adaptionen zu analysieren und Auffälligkeiten zu hinterfragen.

Eine weitere Möglichkeit wäre die Analyse deutscher Schneewittchen-Filme. Diese könnte man beispielsweise in ähnlicher Form wie die US-amerikanischen Filmen befragen und anschließend die Ergebnisse beider Kulturkreise in Beziehung setzen, um so Aussagen über ihre Gemeinsamkeiten und Unterschieden zu treffen.

Doch auch die Untersuchung anderer Grimmscher Märchen und ihre Motive im Wandel der Zeit könnten Ausschlüsse über die behandelte Thematik liefern. Dabei wäre eine Analyse ähnlicher Aspekte, wie der familiären Ausgangssituation und der Auflösung besonders sinnvoll. Ein anschließender Vergleich der Ergebnisse würde eventuell zu weiteren interessanten Erkenntnissen führen.

Es wird ersichtlich, dass sich zahlreiche Forschungsansätze an diese Arbeit anschließen lassen. Diese Tatsache unterstreicht nicht zuletzt, dass das Zusammenspiel von Märchen, Film und Gesellschaft ein interessantes Forschungsgebiet darstellt.

## 6. Quellenverzeichnis

### 6.1 Literatur

**Baltrusaitis, Jurgis** (1986): Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien. Gießen: Anabas-Verlag.

**Bettelheim, Bruno** (16. Aufl., 1993): Kinder brauchen Märchen. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

**Betz, Felicitas** (1977): Märchen als Schlüssel zur Welt. Eine Auswahl für Kinder im Vorschulalter. Handreichung für Erzieher. Lahr: Verlag Ernst Kaufmann.

**Bien, Günther** (1974): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 3 G – H. Basel: Schwabe.

**Bien, Walter** (Hg.) (1996): Familie an der Schwelle zum neuen Jahrtausend. Wandel und Entwicklung familialer Lebensformen. Opladen: Leske und Budrich.

**Bonin, Felix von** (2001): Kleines Handlexikon der Märchen Symbolik. Stuttgart: Kreuz.

**Burke, Peter** (2001): Die Inszenierung des Sonnenkönigs. Berlin: Wagenbach.

**Casel, Odo** (1961): Vom Spiegel als Symbol. Limburg: Ars Liturgica.

**Cowie, Peter** (24. Aufl., 1987): International Film Guide 1987. London: The Tantivy Press.

**Christen, Thomas** (2002): Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen. Marburg: Schüren.

**Davidson, Mary Janice** (2008): Nur über meine Leiche. Köln: LYX Egmont.

**Drewermann, Eugen** (2003): Schneewittchen. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet. Düsseldorf und Zürich: Walter Verlag.

**Drewermann, Eugen** (1997): Schneewittchen. Märchen Nr. 53 aus der Grimmschen Sammlung. Düsseldorf und Zürich: Walter Verlag.

**Eliot, Marc** (1994): Walt Disney. Genie im Zwielficht. München: Wilhelm Heyne Verlag.

**Fetscher, Iring** (1974): Wer hat Dornröschen wachgeküsst. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

**Federspiel, Christa** (1965): Vom Volksmärchen zum Kindermärchen. Die Veränderungen des Volksmärchens in der kindertümlichen Bearbeitung, mit besonderer Berücksichtigung der Kindermärchen der Gebrüder Grimm (DISS). Universität Wien.

**Fonagy, Peter** (2006): Bindungstheorie und Psychoanalyse. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag.

**Frazer, James George** (1989): Der Goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

**Friedrich, Andreas** (Hg.) (2003): Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm. Stuttgart: Reclam.

**Früh, Sigrid/Wehse, Rainer** (Hg.) (1985): Die Frau im Märchen. Band 8. Kassel: Röth.

**Gangloff, Tilmann P.** (2002): Schlechte Nachrichten, schreckliche Bilder. Mit Kindern belastende Medieneindrücke verarbeiten. Freiburg: Herder.

**Gehmann, Johanna/Vittorelli, Natascha** (Hg.) (2009): Wie Frauenbewegung geschrieben wird. Historiographie, Dokumentation, Stellungnahmen, Bibliographien. Wien: Löcker.

**Gestrich, Andreas** (3. Aufl., 2013): Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert. In Enzyklopädie Deutscher Geschichte. Band 50. München: Oldenburg Verlag.

**Girveau, Bruno/Diederer Roger** (Hg.) (2008): Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst. München: Hirmer.

**Gobrecht, Barbara** (1990): Märchenfrauen. Von starken und von schwachen Frauen im Märchen. Freiburg im Breisgau: Herder.

**Göttner- Abendroth, Heide** (11. Aufl., 1997): Die Göttin und ihr Heros. München: Verlag Frauenoffensive.

**Grimm, Jacob. (Hg.)** (2010): Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollst. Ausg. nach dem Wortlaut der Ausg. letzter Hand (Göttingen 1857). Stuttgart: Reclam.

**Grünwald, Dietrich/Kaminski, Winfred** (Hg.) (1984): Kinder- und Jugendmedien. Ein Handbuch für die Praxis. Weinheim und Basel: Beltz Verlag.

**Hantschick, Margrit** (1996): Umgang mit Märchen. Was Grimms Märchen Erwachsenen mitteilen und wie Kinder sie verstehen. Offenburg: Jasmin Eichner Verlag.

**Hartlaub, G.F.** (1951): Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. München: R. Piper & Co. Verlag.

**Heidtmann, Horst** (2000): Medienadaptionen und Volksmärchen. In: Kurt Franz/Walter Kahn (Hg.): Märchen-Kinder-Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang. Band 25. Hohengehren: Schneider Verlag.

**Hillmann, Karl-Heinz** (5. Aufl., 2007): Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart: Kröner.

**Howard, David/ Marbley, Edward** (1996): Drehbuchhandwerk. Techniken und Grundlagen mit Analysen erfolgreicher Filme. Köln: Emons Verlag

**Kast, Verena** (4. Aufl., 1990): Die Dynamik der Symbole. Grundlagen der Jungschen Psychotherapie. Zürich und Düsseldorf: Walter Verlag.

**Kast, Verena** (1984): Familienkonflikte im Märchen. Eine psychologische Deutung. Olten: Walter-Verlag.

- Kast, Verena** (1986): Märchen als Therapie. Olten: Walter Verlag.
- Kipker, Kerstin** (15. Aufl., 2011): Mein erstes Märchenbuch. Die schönsten Märchen der Brüder Grimm. Würzburg: Arena Verlag.
- Knoch, Linde** (2001): Praxisbuch Märchen. Verstehen – Deuten – Umsetzen. Gütersloh: Gütersloher Verlaghaus.
- Köhler-Zülch, Ines/Shojaei Kawan, Christine** (2. Aufl., 1991): Schneewittchen hat viele Schwestern. Frauengestalten in europäischen Märchen. Beispiele und Kommentare. Gütersloh: Gütersloher Verlag.
- Konersmann, Ralf** (1991): Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Labouvie, Eva/Myrrhe, Ramona** (Hg.) (2007): Familienbande – Familienschande. Geschlechterverhältnisse in Familie und Verwandtschaft. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
- Lange, Günter** (Hg.) (2011): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Lehnert, Nicole** (1996): Brave Prinzessin oder freie Hexe? Zum bürgerlichen Frauenbild in den Grimmschen Märchen. Münster: Selbstverlag.
- Lenz, Friedel** (9. Aufl., 2003): Bildsprache der Märchen. Stuttgart: Urachhaus.
- Leyen, Friedrich von der** (1964): Das deutsche Märchen und die Brüder Grimm. Düsseldorf, Köln: Eugen Diederichs Verlag.
- Lüthi, Max** (8. Aufl., 1998): Es war einmal ... Vom Wesen des Volksmärchens. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Lüthi, Max** (10. Aufl., 2004): Märchen. Sammlung Metzler. Band 10. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Lüthi, Max** (1969): So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Maltin, Leonard** (1982): Der klassische amerikanische Zeichentrickfilm. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Maltin, Leonard** (4. Aufl., 2000): The Disney Films. New York: Disney Editions.
- Martus, Steffen** (2009): Die Brüder Grimm. Eine Biographie. Berlin: Rowolth Berlin.
- Mennigen, Winfried** (2013): Das Versprechen der Schönheit. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Mikos, Lothar** (2. Aufl., 2008): Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

- Mittelstraß, Jürgen** (Hg.) (2. Aufl., 2008): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaft. Band 3 G – Inn. Stuttgart: Metzler.
- Monaco, James** (5. Aufl., 2002): Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und in der neuen Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Müller, Norbert** (1969): Die poetische Gerechtigkeit im deutschen Lustspiel der Aufklärung (DISS). Johannes Gutenberg – Universität zu Mainz.
- Musäus, Johann Karl August** (1994): Volksmärchen. Kehl: Swan.
- Neuhaus, Stefan** (2005): Märchen. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.
- Parnes, Ohad/Vedder, Ulrike/Willer, Stefan** (2008): Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Philip, Neil** (2001): Märchen aus aller Welt. München: Dorling Kindersly Verlag GmbH.
- Propp, Vladimir** (1987): Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens. München, Wien: Carl Hanser Verlag.
- Propp, Vladimir** (1972): Morphologie des Märchens. München, Wien: Carl Hanser Verlag.
- Raeithel, Gert** (1989): Geschichte der nordamerikanischen Kultur. Vom New Deal bis zur Gegenwart 1939-1988. Band 3. Weinberg, Berlin: Quadriga Verlag.
- Rainer, Alexandra** (1997): Hollywoods märchenhaftes Frauenbild. Frankfurt/Main: Europäischer Verein der Wissenschaften.
- Rehfus, Wulff D.** (Hg.) (2003): Handwörterbuch Philosophie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Röhrich, Lutz** (3. Aufl., 1974): Märchen und Wirklichkeit. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Röhrich, Lutz** (2002): und weil sie nicht gestorben sind... Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen. Köln: Böhlau.
- Röhrich, Lutz/Wienker- Piepho Sabine** (1990): Storytelling in Contemporary Societies. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Rölleke, Heinz** (3. Aufl., 1983): Märchen aus dem Nachlaß der Brüder Grimm. Bonn: Bouvier Verlag.
- Roudinesco, Elisabeth** (2008): Die Familie ist tot - Es lebe die Familie. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Schäfer, Marcella** (3. Aufl., 1993): Märchen lösen Lebenskrisen: tiefenpsychologische Zugänge zur Märchenwelt. Freiburg im Breigau, Wien: Herder.
- Scherf, Walter** (1995): Das Märchenlexikon. Band 2. München: Beck.
- Schmitt, Christoph** (2000): Mündliches und mediales Erzählen. Klischees zum Phänomen filmischer Märchenbearbeitung. In: Kurt Franz/Walter Kahn (Hg.): Märchen-Kinder-Medien.

Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang. Band 25. Hohengehren: Schneider.

**Seifert, Angela/ Theodor** (2002): Wie verletzte Gefühle heilen können. Stuttgart, Zürich: Kreuz Verlag.

**Siemann, Wolfram** (1996): Moderne deutsche Geschichte. Die deutsche Revolution von 1848/49. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

**Spring, Walter** (2001): Die Symbolik des Handelns im Märchen. Tun und Nicht-Tun im deutschen Märchen. Bern: Europäischer Verlag der Wissenschaften.

**Stöver, Bernd** (2. Aufl., 2013): United States of America. Geschichte und Kultur. Von der ersten Kolonie bis zur Gegenwart. München: C. H. Beck Verlag.

**Stüber, Gudrun** (1995): Märchenhafte Gedanken über die Zeitzeugenberichte in den Märchen vom Matriarchat zum Patriarchat. Wiesbaden: Escritor.

**Tatar, Maria** (1990): Von Blaubärten und Rotkäppchen. Grimms grimmige Märchen – psychoanalytisch gedeutet. München: Wilhelm Heyne.

**Towns, Ann E.** (2010): Woman and States. Norms and Hierachies in International Society. Cambridge: University Press.

**Wilkes, Johannes** (3. Aufl., 2012): Märchen und Psychotherapie. Über die psychologische Deutung und die therapeutische Wirkung der Volksmärchen. In: Günter Lange (Hg.): Märchen. Märchenforschung Märchendidaktik. Band 2. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.

**Wülfing, Isabella** (1986): Alter und Tod in den Grimmschen Märchen und im Kinder- und Jugendbuch. Herzogenrath: Murken-Altrogge Verlag.

**Zipes, Jack** (2011): The Enchanted Screen. The unknown history of fairy- tale film. New York: Routledge.

**Zirbs, Wieland** (1998): Daten, Fakten und Zusammenhänge. Berlin: Cornelson.

## 6.2 Zeitschriften

**Arnold, Frank** (2012): Snow White and the Huntsman. In: epd Film. Heft 6, S. 40.

**Ballhausen, Thomas/Krenn, Günter** (2005): Liebe und Verzweiflung. Feminin-destruktive Charaktere in Disneys Filmwelten. In: Reddition. Zeitschrift für grafische Literatur. Heft 43 (o. Jg.), S. 65f.

**Bausinger, Hermann** (1983): Märchenglück. In: Zeitschrift für Literatur und Linguistik. Heft 50, S. 17-27.

**Bitel, Anton** (2012): Snow White and the Huntsman. In: Sight and Sound. Heft 22:7, S. 77f.

**Felperin Sharman, Leslie** (1994): Snow White and the Seven Dwarfs. In: Sight and Sound. Heft 4:8, S. 55f.

**Gajic, Alexander** (2012): Grimmtomatisch. In: epd Film. Heft 6, S. 8f.

**Inge, M. Thomas** (2004): Walt Disney's Snow White and the Seven Drawfs. In: Journal of Popular Film and Television. Heft 32:3, S. 132-142.

**Ranze, Michael** (2012): Snow White and the Huntsman. In: Film Dienst. Helft 12, S. 47.

**Wright, Terri Martin** (1997): Romancing the tale: Walt Disney's Adaption of the Grimms' „Snow White“. In: Journal of Popular Film and Television. Heft 25:3, S. 98-108.

### 6.3 Internet

**Arlamowski, Magarete** (o.J.): Schreckliche Nachrichten Kindern erklären. Zugriff am 29.11.2013 unter <http://www.eltern.de/kleinkind/erziehung/katastrophen-kinder.html>

**Behrens, Roger** (2012): Es war einmal ein Volk. Zugriff am 26.12.2013 unter <http://jungle-world.com/artikel/2012/22/45563.html>

**Beigel, Yvonne** (2007): Auswertung der Top 50-Filmtitel des Jahres 2006 nach soziodemografischen sowie kino- u. filmspezifischen Informationen. Zugriff am 07.04.2014 unter [http://www.ffa.de/downloads/publikationen/top\\_50\\_filme\\_2006.pdf](http://www.ffa.de/downloads/publikationen/top_50_filme_2006.pdf)

**Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung**: Zugriff am 27.06.2014 unter <http://www.bzga-essstoerungen.de/index.php?id=29>

**Deiseroth, Regine** (2005): Auswertung der Top 50-Filmtitel des Jahres 2004 nach soziodemografischen sowie kino- u. filmspezifischen Informationen. Zugriff am 07.04.2014 unter [http://www.ffa.de/downloads/publikationen/top\\_50\\_filme\\_2004.pdf](http://www.ffa.de/downloads/publikationen/top_50_filme_2004.pdf)

**Elisabeth, Hilde** (2013): ZDF-Märchenshow: Die beliebtesten Märchen der Deutschen. Zugriff am 04.04.2014 unter <http://suite101.de/article/zdf-marchenshow-die-beliebtesten-marchen-der-deutschen-a127108>

**Knorr, Wolfram** (2008): Herzlos bis ins Herz. Zugriff am: 15.12.2013 unter <http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2008-48/artikel-2008-48-film-herzlos-bis.html>

**Österreichische Apothekerkammer**: Zugriff am 29.06.2014 unter <http://www.apotheker.or.at/internet/oeak/newspresse.nsf/e02b9cd11265691ec1256a7d005209ee/49712c01bd081b43c1256ac60034f51b!OpenDocument>

**o.V.** (2007): Märchen-Umfrage: Schneewittchen schlägt Rotkäppchen. Zugriff am 04.04.2014 unter <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/maerchen-umfrage-schneewittchen-schlaegt-rotkaeppchen-a-519966.html>

**Schlesinger, Ron** (2013): Als Märchenfiguren sprechen lernten: Vom Stummfilm zum Tonfilm. Zugriff am 03.04.2014 unter <http://suite101.de/article/als-maerchenfiguren-sprechen-lernten-vom-stummfilm-zum-tonfilm-a86312>

**Schlesinger, Ron** (2013): Als Märchenfiguren sprechen lernten: Vom Stummfilm zum Tonfilm. Zugriff am 03.04.2014 unter <http://suite101.de/article/als-maerchenfiguren-sprechen-lernten-vom-stummfilm-zum-tonfilm-a86312>

**Scott, A. O.** (2012): The Darker Side of the Story. ‚Snow White and the Huntsman‘, With Kirsten Stewart. Zugriff am 09.04.2014 unter [http://www.nytimes.com/2012/06/01/movies/snow-white-and-the-huntsman-with-kristen-stewart.html?\\_r=0&pagewanted=1](http://www.nytimes.com/2012/06/01/movies/snow-white-and-the-huntsman-with-kristen-stewart.html?_r=0&pagewanted=1)

**Thompson, Howard** (1961): Snow White and the Three Stooges (1961). ‚Snow White and the Three Stooges‘ Opens. Zugriff am 08.04.2014 unter <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C07E0DA1730EE32A25752C0A9619C946091D6CF>

**Vaupel, Bettina** (2009): Der Zauber des Widerscheins. Eine kleine Kulturgeschichte des Spiegels. Zugriff am 20.06.2014 unter [http://www.monumente-online.de/09/02/sonderthema/spiegel\\_barock\\_schloss.php?seite=2](http://www.monumente-online.de/09/02/sonderthema/spiegel_barock_schloss.php?seite=2)

## 6.4 Filmografie

**7 Zwerge – Männer allein im Wald** (2004). R: Sven Unterwaldt [Film]. D: Zipfelmützen GmbH & Co. KG/VIP 2 Medienfonds.

**7 Zwerge – Der Wald ist nicht genug** (2006). R: Sven Unterwaldt [Film]. D: Zipfelmützen GmbH & Co. KG/VIP 2 Medienfonds.

**Blancanieves** (2012). R: Pablo Berger [Film]. ES, F: Nix Films/Sisifo Films AIE.

**Dornwittchen und Schneeröschen** (1970). R: Erwin Klein [Film]. BRD: Lisa Film.

**Grimms Märchen vom lüsternen Pärchen. Schneewittchen ... doch ein Flittchen** (1969). R: Rolf Thiel [Film]. BRD: Toppic.

**Grimm’s Snow White** (2012). R: Rachel L. Goldenberg [Film]. USA: The Asylum.

**Mirror Mirror** (2012). R: Tarsem Singh [Film]. USA: Goldmann Pictures/Rat Entertainment.

**Schneewittchen** (1961). R: Gottfried Kolditz [Film]. DDR: DEFA.

**Schneewittchen** (1971). R: Rudolf Jugert [Film]. BRD: Ullstein AV.

**Schneewittchen** (2009). R: Thomas Freundner [Film]. D: Saxonia Media Filmproduktion GmbH/Moviepool.

**Schneewittchen und das Geheimnis der Zwerge** (1992). R: Ludvik Raza [Film]. D, SK: Eurokim.

**Schneewittchen und die sieben Gaukler** (1962). R: Kurt Hoffmann [Film]. BRD, CH: Praesens-Film/Independent Film.

**Schneewittchen und die sieben Zwerge** (1955). R: Erich Kobler [Film]. BRD: Fritz Genschow Films/Schongerfilm GmbH.

**Snow White** (1916). R: James Searle Dawley [Film]. USA: Famous Players Film Company.

**Snow White** (1987). R: Michael Berz [Film]. USA: Golan-Globus Productions.

**Snow White** (2001). R: Caroline Thompson [Film]. USA: Babelsberg International Film Produktion/Hallmark Entertainment.

**Snow White: A Deadly Summer** (2012). R: David DeCoteau [Film]. USA: Hybrid Presents/Rapid Heart Pictures.

**Snow White: A Tale of Terror** (1997). R: Michael Cohn [Film]. USA: Polygram Filmed Entertainment/Interscope Communications.

**Snow White and the Huntsman** (2012). R: Rupert Sanders [Film]. USA: Roth Films/Universal Pictures.

**Snow White and the Seven Dwarfs** (1937). R: David D. Hand [Film]. USA: Walt Disney Productions.

## 6.5 Abbildungen

Abb. 1 Brüder Grimm  
Zugriff am 19.07.2014  
[http://www.lissabon.diplo.de/Vertretung/lissabon/de/06/01\\_\\_Aktuelles/S\\_\\_Grimm\\_\\_Ausstellung\\_\\_Aveiro.html](http://www.lissabon.diplo.de/Vertretung/lissabon/de/06/01__Aktuelles/S__Grimm__Ausstellung__Aveiro.html)

Abb. 2 Schneewittchen- Barbie  
Zugriff am 19.04.2014 unter  
<http://www.spar-toys.de/bilder/gross/002/0027084927283/Mattel-T7205-1.jpg>

Abb. 3 Playmobil Schneewittchen-Set  
Zugriff am 19.04.2014 unter  
[http://www.playmobil.de/on/demandware.store/Sites-DE-Site/de\\_DE/Product-Show?pid=4211-A](http://www.playmobil.de/on/demandware.store/Sites-DE-Site/de_DE/Product-Show?pid=4211-A)

Abb. 4 Ostheimer Schneewittchen und die sieben Zwerge  
Zugriff am 19.04.2014 unter  
<http://www.ostheimer-holzspielzeug.de/ostheimer-tiere/familie-und-bauernhoftiere/menschen/1561/schneewittchen-ostheimer-25050>

Abb. 5 Filmplakat *Snow White and the Seven Dwarfs* 1937  
Zugriff am 20.04.2014 unter  
[http://www.wildaboutmovies.com/flashback\\_fridays/Snow-White-And-The-Seven-Dwarfs.html](http://www.wildaboutmovies.com/flashback_fridays/Snow-White-And-The-Seven-Dwarfs.html)

- Abb. 6 Filmplakat *Snow White* 1987  
Zugriff am 21.04.2014 unter  
[http://www.imdb.com/media/rm992189696/tt0093999?ref\\_=tt\\_ov\\_i#](http://www.imdb.com/media/rm992189696/tt0093999?ref_=tt_ov_i#)
- Abb. 7 Filmplakat *Snow White and the Huntsman* 2012  
Zugriff am 21.04.2014 unter  
<http://2.bp.blogspot.com/-j2D7u1FpUhg/T8YTcsvBRRi/AAAAAAAAAFmc/iOnpBD1x82s/s1600/Snow+White+And+The+Huntsman+%282012%29+Advance+2.jpg>
- Abb. 8 Märchenbuch  
*Snow White and the Seven Dwarfs* (1937). R: David D. Hand [Film]. USA: Walt Disney Studios.
- Abb. 9 Kinderwunsch, 1987  
*Snow White* (1987). R: Michael Berz [Film]. USA: Golan-Globus Productions.
- Abb. 10 Familie nach der Geburt, 1987  
*Snow White* (1987). R: Michael Berz [Film]. USA: Golan-Globus Productions.
- Abb. 11 Kinderwunsch, 2012  
*Snow White and the Huntsman* (2012). R: Rupert Sanders [Film]. USA: Roth Films/Universal Pictures.
- Abb. 12 Familie nach der Geburt, 2012  
*Snow White and the Huntsman* (2012). R: Rupert Sanders [Film]. USA: Roth Films/Universal Pictures.
- Abb. 13 Briefmarke: Königin – Spiegel  
Zugriff am 19.06.2014 unter  
<http://www.briefmarken-bilder.de/brd-briefmarken-1962/schneewittchen-stiefmutter-spiegel>
- Abb. 14 Königin – Spiegel, 1937  
*Snow White and the Seven Dwarfs* (1937). R: David D. Hand [Film]. USA: Walt Disney Studios.
- Abb. 15 Spiegel, 1937  
*Snow White and the Seven Dwarfs* (1937). R: David D. Hand [Film]. USA: Walt Disney Studios.
- Abb. 16 Blick Schneewittchens durch das Schlüsselloch  
*Snow White* (1987). R: Michael Berz [Film]. USA: Golan-Globus Productions.
- Abb. 17 Schneewittchen vor dem Spiegel  
*Snow White* (1987). R: Michael Berz [Film]. USA: Golan-Globus Productions.

- Abb. 18 Königin 1987 und 1937  
Snow White (1987). R: Michael Berz [Film]. USA: Golan-Globus Productions.  
Snow White and the Seven Dwarfs (1937). R: David D. Hand [Film]. USA:  
Walt Disney Studios.
- Abb. 19 Spiegel – Königin, 2012  
Snow White and the Huntsman (2012). R: Rupert Sanders [Film]. USA: Roth  
Films/Universal Pictures.
- Abb. 20 Tod der Königin vor dem Spiegel  
Snow White and the Huntsman (2012). R: Rupert Sanders [Film]. USA: Roth  
Films/Universal Pictures.
- Abb. 21 Tod der Königin, 1937  
Snow White and the Seven Dwarfs (1937). R: David D. Hand [Film]. USA:  
Walt Disney Studios.
- Abb. 22 Erlösungskuss, 1937  
Snow White and the Seven Dwarfs (1937). R: David D. Hand [Film]. USA:  
Walt Disney Studios.
- Abb. 23 Apfel löst sich aus dem Hals  
Snow White (1987). R: Michael Berz [Film]. USA: Golan-Globus Productions.
- Abb. 24 Hochzeit  
Snow White (1987). R: Michael Berz [Film]. USA: Golan-Globus Productions.
- Abb. 25 Erlösungskuss, 2012  
Snow White and the Huntsman (2012). R: Rupert Sanders [Film]. USA: Roth  
Films/Universal Pictures.
- Abb. 26 Krönung Schneewittchens  
Snow White and the Huntsman (2012). R: Rupert Sanders [Film]. USA: Roth  
Films/Universal Pictures.

## 7. Anhang

### Abstract – Deutsch

Diese Arbeit vergleicht wesentliche Motive des Schneewittchen-Märchens und erforscht deren Wandel im Laufe der Zeit. Dabei wird untersucht, inwieweit der Film ein Produkt seiner jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Zeit darstellt, in der er entstanden ist. Die Arbeit fokussiert dazu drei wesentliche Motive des Schneewittchen-Stoffs: die familiäre Ausgangssituation, die Beziehung Königin – Spiegel und die Auflösung des Märchens.

Anfangs wird analysiert, wie das jeweilige Motiv in der Grimmschen Fassung von 1857 dargestellt ist. Auf der Grundlage dieser Untersuchung wird beobachtet wie sich das Motiv in den letzten 155 Jahren verändert hat. Dazu stellen drei US-amerikanische Schneewittchen-Filme die Basis des Vergleichs dar: *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Snow White* (1987) und *Snow White and the Huntsman* (2012). Um ein möglichst eindeutiges Ergebnis zu erzielen, wurde bewusst auf einen großen zeitlichen Abstand zwischen den filmischen Umsetzungen sowie auf eine einheitliche Herkunft der Filme geachtet.

Dabei wird deutlich, dass gesellschaftliche Strukturen und moralische Wertevorstellungen die Gestaltung der Motive beeinflussen und ihre Veränderungen bedingen. Demnach verlieren beispielsweise die Ständeordnung und die Hochzeit an Bedeutung, während gleichzeitig die Selbstbestimmung der Frau an Gewicht gewinnt.

## **Abstract – English**

This thesis compares the most salient narrative motifs in three filmic representations of the Snow White fairy tale, and analyzes how these motifs change over time. Probing the extent to which each film is a product of the social and political era in which it was made, the analysis is rooted in the most important narrative elements of the Snow White material: the initial family situation, the relation between the queen and the mirror, and the resolution of the story. The thesis begins with an analysis of how the 1857 Grimm version of the tale represents the aforementioned narrative elements. Out of this groundwork, the thesis explores how their representation has changed over the past 155 years. It compares three American films: *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Snow White* (1987), and *Snow White and the Huntsman* (2012). A clear analysis requires attention to the large temporal gaps between the films in question, but also an understanding of their common origin in mainstream American culture. The analysis concludes that social structures and moral value systems influence the expression and evolution of the narrative motives. Thus, for instance, the prominence of the final wedding loses significance while the self-determination of women gains prominence.



# LEBENS LAUF

JOANA WUNDERLICH

## PERSÖNLICHE DATEN

---

Vor-/Nachname: Joana Wunderlich  
Geburtsdaten: 14.09.1984, Ludwigsfelde  
Nationalität: Deutsch

## AUSBILDUNG

---

1991 - 1997 Grundschule, Berlin  
1997 - 2004 Gymnasium, Berlin  
2006 - 2007 **Universität Leipzig**  
Theaterwissenschaft  
2007 - 2008 **Université Sorbonne Nouvelle Paris III**  
Théâtre, Cinéma  
2008 - dato **Universität Wien**  
Theater-, Film und Medienwissenschaft

## BERUFSERFAHRUNG

---

2005 3-monatiges Praktikum am **Russischen Theater Berlin**  
2009 3-monatiges Praktikum Fernsehredaktion **Redaktion Wien**  
2009 - dato Freie Mitarbeiterin am **Theater Nestroyhof HAMA KOM**